

DELEUZE - GUATTARI

CHE COS'È LA FILOSOFIA?





EINAUDI CONTEMPORANEA

Né riflessione, né contemplazione,
né comunicazione, la filosofia è l'attività
che crea i concetti in assoluta autonomia.
Il libro estremo di due fra i più importanti
pensatori contemporanei.

La filosofia – affermano Deleuze e Guattari – è creazione di concetti che il filosofo non possiederà mai, ma di cui sarà l'«amico». Non ci si interroga dunque sulla filosofia per assegnarle un luogo o delle competenze, ma per mostrare come ogni domanda sulla filosofia sia una domanda posta alla filosofia, e come quest'ultima sia una ricerca in continuo divenire negli atti stessi che la instaurano.

Da qui il tono paradossale di questo libro, il cui aspetto saliente è la vena pedagogica dei suoi autori, il loro procedere per *exempla* fingendo di mimare, fin dal titolo, il linguaggio dei manuali ad uso universale. Da qui anche la folla di volti, di nomi e di eventi suscitata da questo libro. Chi è ad esempio il pedagogo che ci viene incontro fin dal titolo, come l'ombra eterna e il doppio del filosofo?

Deleuze e Guattari si inoltrano nell'impresa impossibile di insegnare una filosofia «da fare». Dove ciò che viene chiamato «discussione» non è confronto *su* un problema, ma il problema stesso in divenire, in movimento. E il filosofo si configura esclusivamente come l'involucro del suo principale personaggio concettuale e di tutti gli altri, che sono gli intercessori, i veri soggetti della filosofia. Il personaggio concettuale è dunque, al tempo stesso, ciò che precede e ciò che «succede» al filosofo, in altre parole: il suo orizzonte.

In copertina: Ko Young-Hoon, *Stone book*, 1986.

Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992) sono gli autori del famoso *Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, uscito in traduzione italiana da Einaudi nel 1975. Di Deleuze, nel catalogo Einaudi, anche *Marcel Proust e i segni* (1967) e *La piega. Leibniz e il barocco* (1990). Di Guattari, *La rivoluzione molecolare* (1978).

Titolo originale *Qu'est-ce que la philosophie?*

© 1991 Les éditions de Minuit, Paris

© 1996 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-12904-X

Gilles Deleuze Felix Guattari

Che cos'è la filosofia

A cura di Carlo Arcuri

Traduzione di Angela De Lorenzis

Einaudi

P. IX *Introduzione*

Che cos'è la filosofia?

Parte prima. Filosofia

- 5 1. Che cos'è un concetto?
- 25 2. Il piano d'immanenza
- 51 3. I personaggi concettuali
- 77 4. Geofilosofia

Parte seconda. Filosofia, scienza,
logica e arte

- 113 5. Funtivi e concetti
 - 135 6. Prospetti e concetti
 - 167 7. Percetto, affetto e concetto
 - 211 Conclusione. Dal caos al cervello
-
- 233 «*Le ultime lezioni sono già state fatte,
da sempre*» di Carlo Arcuri.

Introduzione

Ecco dunque la domanda...

Che cos' è la filosofia? Forse è una domanda che ci si può porre soltanto tardi, quando viene la vecchiaia, e l'ora di parlare concretamente. In realtà la bibliografia è molto esigua. La domanda è posta con un'agitazione discreta, a mezzanotte, quando non c'è più altro da chiedere. Anche prima ce l'eravamo posta, incessantemente; ma in maniera troppo indiretta, obliqua, troppo artificiale, troppo astratta. La affrontavamo di sfuggita, dominandola, piuttosto che facendocene catturare. Non eravamo abbastanza sobri. Troppo vogliosi di fare filosofia, non ci chiedevamo che cosa fosse, se non come esercizio di stile; non avevamo raggiunto quel punto di non-stile che consente di dire: ma cosa ho fatto per tutta la vita? Ci sono dei casi in cui la vecchiaia dona non già una eterna giovinezza ma al contrario una libertà sovrana, una necessità pura, quando possiamo disporre di un momento di grazia tra la vita e la morte in cui tutti i pezzi della macchina si combinano per inviare verso il futuro un tratto che attraversa le età: Tiziano, Turner, Monet ¹. Da vecchio, Turner ha acquisito o conquistato il diritto di guidare la pittura su un sentiero deserto e senza ritorno, simile a una domanda estrema. Forse la *Vie de Rancé* segna a un tempo la vecchiaia di Chateaubriand e l'inizio della letteratura moderna ². Anche il cinema ci offre talvolta i doni della terza età, per esempio quando Ivens confonde il suo riso con quello della strega nel vento che infuria. Anche in fi-

losofia, la *Critica del giudizio* di Kant è un'opera della vecchiaia, un'opera sfrenata; e quelli che verranno dopo non cesseranno di rincorrerla: tutte le facoltà dell'anima superano i loro limiti, quegli stessi limiti che Kant aveva così accuratamente fissato nei libri della maturità.

Noi non possiamo aspirare a tanto. Per noi è semplicemente giunta l'ora di chiedere che cos'è la filosofia. Anche prima, in realtà, non avevamo smesso di farlo, e la risposta non è cambiata: la filosofia è l'arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti. Ma non bastava che la risposta si limitasse ad accogliere la domanda; era necessario anche che essa stabilisse un'ora, un'occasione, le circostanze, i paesaggi e i personaggi, le condizioni e le incognite della questione. Bisognava essere in grado di porla «tra amici», come una confidenza o una prova di fiducia, oppure lanciarla come sfida al nemico, ma anche aspettare quell'ora, all'imbrunire, quando si sospetta anche dell'amico.

È l'ora in cui si dice: «era questo, ma non so se l'ho detto bene, se sono stato abbastanza convincente». E ci si accorge che poco importa averlo detto bene, essere stati convincenti perché, ad ogni modo, ora di questo si tratta.

I concetti, lo vedremo, hanno bisogno di personaggi concettuali che contribuiscano alla loro definizione. *Amico* è un tale personaggio, di cui si dice anche che testimoni di un'origine greca della filosofia: le altre civiltà avevano i Saggi, ma i Greci introducono gli «amici», che non sono soltanto dei saggi più modesti. I Greci avrebbero dunque sancito la morte del Saggio sostituendolo con i filosofi, gli amici della saggezza, coloro i quali cercano la saggezza ma non la possiedono definitivamente³. Ma tra il filosofo e il saggio non ci sarebbe soltanto una differenza di grado, come in una gerarchia: il fatto è che il vec-

chio saggio venuto dall'Oriente pensa forse per Figure, mentre il filosofo inventa e pensa il Concetto. La saggezza è molto cambiata e questo rende ancora più difficile sapere cosa significhi «amico», anche e soprattutto per i Greci. Forse Amico designa una certa intimità competente, una sorta di gusto materiale e una potenzialità, come quella del falegname con il legno: il bravo falegname è in potenza del legno, è l'amico del legno? La domanda è importante, poiché l'amico, quale appare con la filosofia, non designa più un personaggio estrinseco, un esempio o una circostanza empirica, ma una presenza intrinseca al pensiero, una condizione di possibilità del pensiero stesso, una categoria vivente, un vissuto trascendentale. Con la filosofia i Greci compiono un atto di forza nei confronti dell'amico, che ora non è più in rapporto con un altro ma con un'entità, con un'Oggettività, con un'Essenza. Amico di Platone, ma ancor più amico della saggezza, del vero o del concetto, Filalete e Teofilo. Il filosofo s'intende di concetti, sa quali sono quelli mal posti, arbitrari o inconsistenti, quelli che non resistono un solo istante, e quali invece sono ben fatti, a testimonianza di una creazione talvolta inquietante o pericolosa.

Cosa vuol dire amico, quando diventa personaggio concettuale o condizione per l'esercizio del pensiero? Oppure amante, non sarà piuttosto amante? E l'amico non reintrodurrà proprio nel pensiero un rapporto vitale con l'Altro, che si era creduto di poter escludere dal pensiero puro? Oppure ancora, non si tratta di qualcuno che non è né amico né amante? Perché se il filosofo è l'amico o l'amante della saggezza, non lo è forse in quanto vi aspira, si sforza di raggiungerla in potenza piuttosto che possederla in atto? L'amico sarebbe dunque anche il pretendente; ma proclamandosi egli amico della Cosa a cui pretende, il terzo diventerebbe al contrario un rivale?

L'amicizia comporterebbe tanta diffidenza emulatrice nei confronti del rivale quanta tensione amorosa verso l'oggetto del desiderio. Qualora l'amicizia si volgesse verso l'essenza, i due amici sarebbero come il pretendente e il rivale (ma chi potrebbe distinguerli?) Sotto questo primo aspetto la filosofia si rivela essere una cosa greca, sorta insieme alle città: la formazione di società di amici o di eguali, ma anche la promozione, tra di esse e al loro interno, di rapporti di rivalità, grazie alla contrapposizione di pretendenti in tutti i campi, in amore, nei giochi, nei tribunali, nelle magistrature, in politica e anche nel pensiero. Quest'ultimo non troverebbe la sua condizione soltanto nell'amico, ma anche nel pretendente e nel rivale (la dialettica che Platone definisce con l'*amphisbetesis*). Rivalità degli uomini liberi, atletismo generalizzato: l'agone⁴. Spetta all'amicizia conciliare l'integrità dell'essenza e la rivalità dei pretendenti. Ma non è un compito troppo arduo?

L'amico, l'amante, il pretendente, il rivale sono determinazioni trascendentali che non ci rimettono per questo la loro esistenza intensa e animata in uno stesso o in più personaggi. E quando oggi Maurice Blanchot, uno dei rari pensatori che prendono in considerazione il senso della parola «amico» in filosofia, riprende questa domanda interna alle condizioni del pensiero come tale, non introduce ancora nuovi personaggi concettuali nel seno del più puro Pensiero? Personaggi poco greci, questa volta, venuti da altrove, che sembrano avere attraversato una catastrofe che li ha trascinati verso nuove relazioni viventi promosse allo stato di caratteri a priori: una deviazione, una certa fatica, un certo sconforto tra amici che converte l'amicizia stessa nel pensiero del concetto come diffidenza e pazienza infinite⁵. La lista dei personaggi concettuali non ha mai fine e per questo gioca un ruolo im-

portante nell'evoluzione o nelle mutazioni della filosofia; la loro diversità deve essere compresa senza essere ridotta all'unità già complessa del filosofo greco.

Il filosofo è l'amico del concetto, è in potenza di concetto. Ciò vuol dire che la filosofia non è una semplice arte di formare, inventare o fabbricare concetti, poiché i concetti non sono necessariamente delle forme, dei ritrovati o dei prodotti. La filosofia, più rigorosamente, è la disciplina che consiste nel creare concetti. L'amico sarebbe l'amico delle proprie creazioni? Oppure è l'atto del concetto che rinvia alla potenza dell'amico, nell'unità del creatore e del suo doppio? Creare concetti sempre nuovi è l'oggetto della filosofia. È proprio perché il concetto deve essere creato, che esso rinvia al filosofo come a colui che lo possiede in potenza o che ne ha la potenza e la competenza. Non si può certo obiettare che la creazione si adica piuttosto al sensibile e alle arti, poiché l'arte fa esistere delle entità spirituali e i concetti filosofici sono a loro volta dei *sensibilia*. A dire il vero, le scienze, le arti, le filosofie sono ugualmente creatrici, anche se spetta alla sola filosofia creare dei concetti in senso stretto.

I concetti non sono già fatti, non stanno ad aspettarci come fossero corpi celesti. Non c'è un cielo per i concetti; devono essere inventati, fabbricati o piuttosto creati e non sarebbero nulla senza la firma di coloro che li creano.

Nietzsche ha determinato il compito della filosofia: «I filosofi non devono limitarsi a ricevere i concetti, a purificarli e a rischiararli, ma devono cominciare col farli, col crearli, col porli, e cercare di inculcarli. Finora si è riposta fiducia nei propri concetti, come in una dote miracolosa proveniente da un mondo miracoloso», ma bisogna sostituire la fiducia con la sfiducia ed è dei concetti che il filosofo deve diffidare di più, a patto che non li abbia creati egli stesso (Platone lo sapeva bene, per quanto abbia in-

segnato il contrario...) ⁶. Platone diceva che bisognava contemplare le Idee, ma dovette prima creare il concetto di Idea. Che cosa sarebbe un filosofo di cui si potesse dire: non ha creato un concetto, non ha creato i suoi concetti?

Vediamo almeno ciò che la filosofia non è: non è contemplazione, né riflessione, né comunicazione, anche se ha potuto credere di essere ora l'una ora l'altra, grazie alla capacità di ogni disciplina di generare le proprie illusioni e di nascondersi dietro una nebbia che produce appositamente. Non è contemplazione perché le contemplazioni sono le cose stesse in quanto viste nella creazione dei propri concetti.

Non è riflessione perché nessuno ha bisogno della filosofia per riflettere su una cosa qualsiasi: si crede di concedere molto alla filosofia facendone l'arte della riflessione, ma al contrario le si sottrae tutto, perché né i matematici in quanto tali hanno mai atteso i filosofi per riflettere sulla matematica, né gli artisti sulla pittura o sulla musica; dire che quando ciò accade essi diventano filosofi è uno scherzo di cattivo gusto, tanto la loro riflessione appartiene alle rispettive creazioni. Né la filosofia trova estremo rifugio nella comunicazione, che lavora in potenza soltanto delle opinioni per creare un «consenso» e non un concetto. L'idea di una conversazione democratica occidentale tra amici non ha mai prodotto il minimo concetto; forse proviene dai Greci, ma questi ne diffidavano talmente e la sottoponevano a un trattamento così duro che il concetto diventava piuttosto come l'uccello soliloquo e ironico che sorvolava il campo di battaglia delle opinioni rivali annientate (gli ospiti ubriachi del banchetto). La filosofia non contempla, non riflette, non comunica, benché essa debba creare dei concetti per queste azioni o passioni. La contemplazione, la riflessione, la co-

municazione non sono discipline ma macchine per formare degli Universalì in tutte le discipline. Gli Universalì di contemplazione, o anche di riflessione, sono come le due illusioni che la filosofia ha già coltivato nel suo sogno di dominare le altre discipline (idealismo oggettivo e idealismo soggettivo); e la filosofia non si procura piú onore presentandosi come una nuova Atene e ripiegandosi su Universalì della comunicazione che fornirebbero le regole di un controllo immaginario dei mercati e dei media (idealismo intersoggettivo). Ogni creazione è singolare e il concetto come creazione propriamente filosofica è sempre una singolarità. Il primo principio della filosofia è che gli Universalì non spiegano niente, ma devono invece essere spiegati.

Conoscersi, imparare a pensare – fare come se nulla fosse ovvio – stupirsi, «stupirsi che l'essente sia»..., queste e molte altre determinazioni della filosofia formano attitudini interessanti, benché faticose alla lunga, ma non costituiscono un'occupazione ben definita, un'attività precisa, anche da un punto di vista pedagogico. Può essere considerata come decisiva, al contrario, questa definizione della filosofia: conoscenza attraverso puri concetti. Ma non è il caso di opporre la conoscenza per concetti e per costruzione di concetti nell'esperienza possibile o nell'intuizione. Perché, secondo la sentenza nietzschiana, non conoscerete niente attraverso i concetti se non li avrete prima creati, cioè costruiti con un'intuizione che è loro propria: un campo, un piano, un suolo, che non si confonde con essi ma che ospita i loro germi e i personaggi che li coltivano. Il costruttivismo esige che ogni creazione sia una costruzione su un piano che le conferisce un'esistenza autonoma. Creare concetti, significa almeno fare qualcosa. La questione dell'uso o dell'utilità della filosofia, o anche della sua nocività (a chi nuoce?) ne risulta modificata.

Numerosi problemi si affastellano sotto gli occhi allucinati di un vecchio che vedrà farsi innanzi ogni sorta di concetti filosofici e di personaggi concettuali. E prima di tutto i concetti sono e restano firmati: la sostanza di Aristotele, il cogito di Descartes, la monade di Leibniz, la condizione di Kant, la potenza di Schelling, la durata di Bergson... Ma alcuni reclamano anche una parola straordinaria, a volte barbara o traumatica, che deve designarli, mentre altri si accontentano di una parola corrente molto ordinaria che si gonfia di armonie così remote da rischiare di risultare impercettibili a un orecchio non filosofico. Alcuni sollecitano degli arcaismi, altri dei neologismi attraversati da esercizi etimologici quasi folli: l'etimologia come atletismo propriamente filosofico.

Ci deve essere in ogni caso una strana necessità di queste parole e della loro scelta come elemento di stile. Il battesimo del concetto sollecita un gusto propriamente filosofico che procede con violenza o per insinuazione e che costituisce, all'interno della lingua, una lingua della filosofia; non soltanto un vocabolario, ma una sintassi che attinge al sublime o a una grande bellezza. Quindi, benché datati, firmati e battezzati, i concetti hanno il loro modo di non morire, e ciononostante sono sottoposti a obblighi di rinnovamento, di sostituzione, di mutazione che danno alla filosofia una storia e anche una geografia tormentate, dove ogni momento, ogni luogo si conservano, ma nel tempo, e passano, ma al di fuori del tempo. Se i concetti non cessano di cambiare, non ci si dovrà domandare quale unità sopravviva per le filosofie? E la stessa cosa vale per le scienze e per le arti, che non procedono dai concetti? E cosa ne è delle loro rispettive storie? Se la filosofia è una creazione continua di concetti, ci si domanderà evidentemente che cosa sia un concetto in quanto Idea filosofica, ma anche in che cosa consistano le altre

Idee creatrici che non sono concetti, che sono appannaggio delle scienze e delle arti, che hanno una propria storia, un proprio divenire e i propri rapporti, variabili sia tra loro sia relativamente alla filosofia. L'esclusiva della creazione dei concetti assicura alla filosofia una funzione ma non le conferisce alcuna preminenza né alcun privilegio, visto che ci sono altri modi di pensare e di creare, altri modi di ideazione, come il pensiero scientifico, che non devono necessariamente passare attraverso i concetti. E ci si domanderà sempre con insistenza a che cosa serva questa attività di creazione di concetti, diversa dall'attività scientifica o artistica: perché bisogna creare concetti, e sempre nuovi concetti, per quale necessità, per quale uso? Per far che? La risposta secondo cui la grandezza della filosofia sarebbe proprio quella di non servire a nulla, è una civetteria che non diverte più neanche i giovani. In ogni caso, non ci siamo mai posti il problema della morte della metafisica o del superamento della filosofia: si tratta di farneticazioni inutili e penose. Si parla del fallimento dei sistemi odierni, quando è soltanto il concetto di sistema che è cambiato. Quando è il caso e il momento di creare dei concetti, l'operazione che ne consegue si chiamerà sempre filosofia, anche se le si desse un altro nome.

Noi sappiamo tuttavia che l'amico o l'amante in quanto pretendente non è senza rivali. Se la filosofia – come si suol dire – ha un'origine greca, è perché la città, a differenza degli imperi o degli Stati, inventa l'agone come regola di una società di «amici», la comunità degli uomini liberi in quanto rivali (cittadini). È la situazione costantemente descritta da Platone: ogni cittadino che pretenda qualcosa incontra necessariamente dei rivali, cosicché bisogna poter giudicare del giusto fondamento delle pretese. Il falegname pretende il legno, ma si scontra con

il guardiaboschi, il taglialegna e il carpentiere che dicono: io, io sono l'amico del legno. Se si tratta di prendersi cura degli uomini, ci sono molti pretendenti che si presentano come amici dell'uomo: il contadino che lo nutre, il tessitore che lo veste, il medico che lo cura, il guerriero che lo protegge⁷. E se, in tutti questi casi, la selezione si fa malgrado tutto in una cerchia abbastanza ristretta, non altrettanto avviene in politica dove, nella democrazia ateniese così come la vede Platone, chiunque può pretendere qualunque cosa. Da qui la necessità, per Platone, di ricreare un ordine in cui si creino le istanze secondo le quali giudicare del giusto fondamento delle pretese: le Idee in quanto concetti filosofici. Ma anche in questo caso non incontreremo forse ogni sorta di pretendenti che diranno: il vero filosofo sono io, sono io l'amico della Saggezza o della Fondatezza?

Tra il filosofo e il sofista che si contendono le spoglie del vecchio Saggio la rivalità giunge al culmine; ma come distinguere il vero amico dal falso e il concetto dal simulacro? Il simulatore e l'amico: un teatro platonico che fa proliferare i personaggi concettuali dotandoli delle potenze del comico e del tragico.

Più recentemente la filosofia si è imbattuta in molti nuovi rivali. Furono prima le scienze dell'uomo, e in particolare la sociologia, a volerla rimpiazzare. Ma poiché la filosofia aveva trascurato sempre di più la sua vocazione a creare concetti per rifugiarsi negli Universali, non si sapeva più bene quale fosse la sua funzione. Si trattava di rinunciare a ogni creazione di concetto a favore di una rigida scienza dell'uomo oppure, al contrario, di trasformare la natura dei concetti facendone ora delle rappresentazioni collettive ora delle concezioni del mondo create dai popoli, le loro forze vitali, storiche e spirituali? Fu poi la volta dell'epistemologia, della linguistica o anche

della psicoanalisi e dell'analisi logica. Di prova in prova, la filosofia avrebbe affrontato rivali sempre più insolenti, sempre più calamitosi, che neanche il Platone più comico avrebbe mai immaginato. Infine il fondo della vergogna fu raggiunto quando l'informatica, il marketing, il design, la pubblicità, tutte le discipline della comunicazione si impadronirono della parola stessa «concetto» e dissero: è affar nostro, siamo noi i creativi, noi siamo i «concettualizzatori!» Siamo noi gli amici del concetto, lo mettiamo nei nostri computer. Informazione e creatività, concetto e impresa: la bibliografia è già abbondante... Il marketing ha conservato l'idea di un certo rapporto tra *concetto* ed *evento*; ma ecco che il concetto è diventato l'insieme delle presentazioni di un prodotto (storico, scientifico, artistico, sessuale, pragmatico...) e l'evento, a sua volta, l'esposizione che mette in scena le diverse presentazioni e lo «scambio di idee» a cui essa dovrebbe dar luogo. I soli eventi sono le esposizioni e i soli concetti i prodotti che si possono vendere. Il movimento generale che ha sostituito la Critica con la promozione commerciale non ha mancato di intaccare la filosofia. Il simulacro, la simulazione di un pacco di spaghetti è diventato il vero concetto e il presentatore - espositore del prodotto, della merce o dell'opera d'arte, è diventato il filosofo, il personaggio concettuale o l'artista. In che modo la filosofia, questa anziana signora, potrebbe tenere il passo con i giovani quadri nella corsa agli Universali della comunicazione per determinare una forma mercificata del concetto, MERZ? È certamente doloroso apprendere che «Concetto» designa una società di servizi e di ingegneria informatica. Ma più la filosofia si scontra con rivali sciocchi e impudenti e li incontra nel suo stesso seno, più si sente stimolata ad assolvere il suo compito, a creare concetti che siano aeroliti piuttosto che merci. Essa ha degli

accessi di riso che fanno venire le lacrime. Il problema della filosofia è dunque il punto singolare in cui il concetto e la creazione si rapportano l'uno all'altra.

I filosofi non si sono occupati abbastanza della natura del concetto come realtà filosofica. Hanno preferito considerarlo come una conoscenza o una rappresentazione data che si spiegavano con le facoltà capaci di formarlo (astrazione o generalizzazione) o di usarlo (giudizio). Ma il concetto non è dato, è creato, da creare; non è formato, esso pone se stesso in se stesso, è auto-posizione. I due aspetti si implicano vicendevolmente, poiché ciò che è veramente creato, dal vivente all'opera d'arte, gioisce per ciò stesso di un'auto-posizione di sé o di un carattere autopoietico da cui lo si riconosce. Quanto più il concetto è creato, tanto più esso si pone. Ciò che dipende da una libera attività creatrice è anche ciò che si pone in se stesso, indipendentemente e necessariamente: il più soggettivo sarà il più oggettivo. In questo senso coloro che hanno consacrato la maggior attenzione al concetto in quanto realtà filosofica sono i post-kantiani, in particolare Schelling e Hegel. Hegel ha definito potentemente il concetto attraverso le Figure della sua creazione e i Momenti della sua auto-posizione: le figure sono diventate le dipendenze del concetto, perché costituiscono il versante a partire da cui il concetto è creato da e nella coscienza, attraverso la successione degli spiriti, mentre i momenti sono il sostegno dell'altro versante a partire da cui il concetto pone se stesso e riunisce gli spiriti nell'assoluto del Sé.

Hegel mostrava così che il concetto non ha niente a che vedere con un'idea generale o astratta e nemmeno con una Sapienza increata che non dipenderebbe dalla filosofia stessa. Ma tutto ciò avveniva al prezzo di una estensione indeterminata della filosofia che non lasciava troppo spazio al movimento indipendente delle scienze e delle arti,

perché ricostituiva degli Universali con i propri momenti e trattava come comparse fantasmatiche i personaggi della propria creazione.

I post-kantiani gravitavano intorno a un' *enciclopedia* universale del concetto, che rinviava la creazione di quest'ultimo a una pura soggettività, invece di darsi un compito più modesto, una *pedagogia* del concetto che avrebbe dovuto analizzare le condizioni della creazione come fattori di momenti che restano singolari¹. Se le tre età del concetto sono l'enciclopedia, la pedagogia e la formazione professionale commerciale, solo la seconda può impedirci di cadere dalle vette della prima nel disastro assoluto della terza, disastro assoluto per il pensiero, qualsiasi siano, beninteso, i benefici sociali dal punto di vista del capitalismo universale.

¹ *L'oeuvre ultime. Da Cézanne a Dubuffet*, Fondation Maeght, prefazione di Jean-Louis Prat.

² P. Barbéris, *Chateaubriand*, Larousse, Paris 1976: *Rancé*, libro sulla vecchiaia come valore impossibile, è un libro scritto contro la vecchiaia al potere: è un libro di rovine universali in cui si afferma solo il potere della scrittura.

³ A. Kojève, *Tyrannie et sagesse*, in L. Strauss, *De la tyrannie*, Gallimard, Paris 1983, p. 235.

⁴ Per esempio Senofonte, *Repubblica dei Lacedemoni*, IV, 5. Detienne e Vernant hanno analizzato dettagliatamente questi aspetti della città.

⁵ Sul rapporto dell'amicizia con la possibilità di pensare nel mondo moderno, cfr. M. Blanchot, *L'amicizia*, Gallimard, Paris 1971, e *L'entretien infini* (il dialogo dei due stanchi), Gallimard, Paris 1971 [trad. it. *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977, pp. XI-XXVII]. E. Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire: sur une lettre de Robert Antelme*, Nadeau, Paris 1987.

⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1975, vol. VII, tomo III, p. 164 (sull'«arte della diffidenza»).

⁷ Platone, *Politico*, 268a, 279a, in *Opere complete*, vol. II, Laterza, Bari 1977.

⁸ In una forma deliberatamente scolastica, Frédéric Cossutta ha proposto una pedagogia del concetto molto interessante: *Eléments pour la lecture des textes philosophiques*, Bordas, Paris 1989.

Che cos'è la filosofia?

Parte prima
Filosofia

I. Che cos'è un concetto?

Non esistono concetti semplici. Ogni concetto ha delle componenti e si definisce a partire da esse: il concetto ha dunque una cifra. È una molteplicità, sebbene non sempre una molteplicità si presenti come concettuale. Non ci sono concetti a una sola componente: anche il primo concetto, quello da cui una filosofia «comincia», ha numerose componenti, poiché la filosofia non deve necessariamente avere un inizio e anche quando ne determina uno, deve aggiungerci un punto di vista o una ragione. Descartes, Hegel, Feuerbach non solo non iniziano dallo stesso concetto, ma non hanno neanche lo stesso concetto di inizio. Ogni concetto è almeno doppio o triplo, ecc... E nemmeno esistono concetti che abbiano tutte le componenti, poiché sarebbe un puro e semplice caos: anche i pretesi Universali in quanto concetti ultimi devono uscire dal caos circoscrivendo un universo che li spieghi (contemplazione, riflessione, comunicazione...) Ogni concetto ha un contorno irregolare, definito dalla cifra delle sue componenti. È per questo che, da Platone a Bergson, si ritrova l'idea che il concetto sia una questione di articolazione, di ritaglio e di accostamento. È un tutto, perché totalizza le sue componenti, ma è un tutto frammentario. Soltanto a questa condizione il concetto può uscire dal caos mentale che lo attende al varco e non cessa di minacciarlo per riassorbirlo.

In quali condizioni un concetto è primo, non in asso-

luto ma in rapporto a un altro? Per esempio, «altri» è necessariamente secondo rispetto a un io? Se lo è, lo è nella misura in cui il suo concetto è quello di un altro – un soggetto che si presenta come un oggetto – particolare rispetto all'io: e ha dunque due componenti. In effetti, se noi lo identifichiamo con un oggetto particolare, «altri» non è che l'altro soggetto quale appare a me e se noi lo identifichiamo con un altro soggetto, sono io quale gli appaio ad essere «altri». Ogni concetto rinvia a un problema, a problemi senza i quali non avrebbe senso e che non possono essere estrapolati o compresi se non nel corso della loro soluzione. Ci troviamo qui dunque di fronte alla questione della pluralità dei soggetti, della loro relazione, della loro presentazione reciproca. Ma è evidente che se scopriamo un altro problema tutto cambia: in cosa consiste la posizione di «altri», che l'altro soggetto può soltanto «occupare» quando mi appare come oggetto particolare e che io a mia volta occupo in quanto oggetto particolare, quando gli appaio? Da questo punto di vista «altri» non è nessuno, né soggetto né oggetto. Esistono numerosi soggetti perché c'è «altri», ma non il contrario. «Altri» richiede allora un concetto a priori da cui devono derivare l'oggetto particolare, l'altro soggetto e l'io, ma non viceversa. L'ordine è cambiato, così come la natura dei concetti e i problemi ai quali si ritiene essi debbano rispondere. Finora abbiamo accantonato la questione della differenza esistente tra un problema scientifico e uno filosofico. Ma anche in filosofia si creano concetti solo in funzione di problemi che si stimano mal considerati o mal posti (pedagogia del concetto).

Procediamo sommariamente: consideriamo ad esempio un campo di esperienza preso come mondo reale non più in rapporto a un io, ma in rapporto ad un semplice «c'è...» C'è a un certo momento, un mondo calmo e riposante.

Appare all'improvviso un volto terrorizzato che guarda qualcosa fuori campo. «Altri» non appare qui né come un soggetto né come un oggetto ma, il che è molto diverso, come un mondo possibile, come la possibilità di un mondo terrificante. Questo mondo possibile non è reale, o non lo è ancora, e tuttavia è pur sempre esistente: è una cosa espressa che esiste solo nella sua espressione, un volto o un equivalente del volto. «Altri» è innanzitutto l'esistenza di un mondo possibile e questo mondo possibile, in quanto possibile, ha di per sé una realtà propria: basta che colui che si esprime parli e dica «ho paura» per dare una realtà al possibile in quanto tale (anche se le sue parole sono menzognere). L'«io» come indice linguistico non ha altro senso. Inoltre non è neanche indispensabile: la Cina è un mondo possibile ma assume una realtà dal momento in cui si parla cinese o si parla della Cina in un campo di esperienza dato. È molto diverso dal caso in cui la Cina si realizzi diventando il campo di esperienza stesso. Ecco dunque un concetto di «altri» che, quale sua condizione, presuppone soltanto la determinazione di un mondo sensibile. A queste condizioni, «altri» si presenta come l'espressione di un possibile. «Altri» è un mondo possibile, esiste in un volto che lo esprime, si realizza in un linguaggio che gli conferisce una realtà. In tal senso è un concetto composto da tre elementi inscindibili: mondo possibile, volto esistente, linguaggio reale o parola.

Evidentemente ogni concetto ha una storia. Questo concetto di «altri» rinvia a Leibniz, ai suoi mondi possibili e alla monade come espressione di mondo: ma il problema non è lo stesso, perché i possibili di Leibniz non esistono nel mondo reale. Esso rinvia anche alla logica modale delle proposizioni, le quali però non conferiscono ai mondi possibili la realtà corrispondente alle loro condizioni di verità (anche quando Wittgenstein esamina le pro-

posizioni di terrore o di dolore, non le considera come delle modalità esprimibili in una posizione di «altri», perché lascia «altri» oscillare tra un altro soggetto e un oggetto particolare). I mondi possibili hanno una lunga storia¹. In breve, diremo che ogni concetto ha sempre una storia, ma una storia a zigzag, che può attraversare altri problemi o disporsi su piani diversi. In un concetto si trovano spesso parti o componenti di altri concetti, che rispondevano ad altri problemi e supponevano altri piani. Ciò è inevitabile, perché ogni concetto opera un nuovo montaggio, assume nuovi contorni, deve essere riattivato o ritagliato.

Ma un concetto ha pure un divenire che riguarda questa volta il suo rapporto con concetti situati sullo stesso piano. In questo caso i concetti si raccordano, si intersecano, coordinano i loro contorni, compongono i loro rispettivi problemi, appartengono alla stessa filosofia, anche se hanno storie diverse. In realtà, ogni concetto che abbia un numero finito di componenti, si biforcherà verso altri concetti, diversamente composti ma costitutivi di altre regioni dello stesso piano, rispondenti a problemi collegabili, compartecipi di una co-creazione. Un concetto non esige soltanto un problema attraverso cui rimaneggiare o sostituire concetti preesistenti, ma anche un incrocio di problemi dove allearsi con altri concetti coesistenti. Nel caso del concetto di Altri come espressione di un mondo possibile in un campo percettivo, siamo portati a considerare in modo nuovo le componenti del campo stesso: poiché «altri» non è più né un soggetto di campo né un oggetto nel campo, sarà la condizione in base a cui si ridistribuiscono non soltanto l'oggetto e il soggetto, ma la figura e lo sfondo, i margini e il centro, il mobile e il riferimento, il transitivo e il sostanziale, la lunghezza e la profondità... Altri è sempre percepito come un altro, ma nel suo concetto esso è la condizione di ogni percezione,

per gli altri come per noi. È la condizione che permette di passare da un mondo all'altro. Altri fa passare il mondo e l'«io» non designa altro che un mondo passato («ero tranquillo...» Per esempio, è sufficiente Altri a trasformare, nello spazio, ogni lunghezza in una possibile profondità e viceversa; al punto che, se questo concetto non agisse nel campo percettivo scomparirebbe il possibile, le transizioni e le inversioni diventerebbero incomprensibili e noi continueremmo a sbattere contro le cose. Oppure, almeno filosoficamente, bisognerebbe trovare un'altra ragione per la quale non ci sbattiamo contro... È così che, su un piano determinabile, si passa da un concetto a un altro attraverso una sorta di ponte: la creazione di un concetto di Altri così composto comporterà la creazione di un nuovo concetto di spazio percettivo, con altre componenti da determinare (non andare a sbattere o non sbattere troppo, farà parte di queste componenti).

Siamo partiti da un esempio abbastanza complesso. Ma come evitarlo, dato che non esiste un concetto semplice? Il lettore può partire da qualunque altro esempio a piacere, ma crediamo che ne trarrà le stesse conseguenze circa la natura del concetto o il concetto di concetto. In primo luogo, ogni concetto rinvia ad altri concetti, non soltanto nella sua storia ma anche nel suo divenire o nelle sue connessioni presenti. Ogni concetto è composto da elementi che possono essere a loro volta presi come concetti (così, Altri annovera il volto tra le sue componenti, ma il Volto stesso può essere considerato come un concetto, poiché a sua volta è composto di elementi). I concetti vanno dunque all'infinito e, essendo creati, non sono mai creati dal nulla. In secondo luogo, è proprio del concetto rendere le componenti *al suo interno* inseparabili; distinte, eterogenee e tuttavia inscindibili: questo è lo statuto delle componenti, ciò che definisce la *consistenza* del con-

petto, la sua endo-consistenza. E questo perché ogni componente distinta costituisce una sovrapposizione parziale, una zona di vicinanza o una soglia di indiscernibilità con un'altra: per esempio, nel concetto di «altri», il mondo possibile non esiste al di fuori del volto che lo esprime, sebbene se ne distingua come la cosa espressa si distingue dall'espressione; e il volto è dal canto suo la prossimità delle parole di cui esso è già il portavoce. Le componenti restano distinte, ma qualcosa passa dall'una all'altra, qualcosa di indecidibile tra le due: c'è un campo ab che appartiene sia ad a sia a b , dove a e b «diventano» indistinguibili. Queste zone, zone di soglia o di divenire, questa inseparabilità, definiscono la consistenza interna del concetto. Il quale per altro possiede ugualmente un'esso-consistenza rispetto ad altri concetti, di modo che la loro creazione rispettiva implica la costruzione di un ponte sullo stesso piano. Le zone e i ponti sono le giunture del concetto.

In terzo luogo, ogni concetto può essere dunque considerato come il punto di coincidenza, di condensazione o di accumulazione delle proprie componenti. Il punto concettuale non cessa di percorrere le sue componenti, di salire e scendere attraversandole. In questo senso ogni componente è un *tratto intensivo*, un'ordinata intensiva che non deve essere intesa né come una generalità né come una particolarità ma come una pura e semplice singolarità – «un» mondo possibile, «un» volto, «delle» parole – che si particolarizza o si generalizza a seconda che le vengano dati dei valori variabili o che le venga assegnata una funzione costante. Ma, contrariamente a quanto avviene nella scienza, nel concetto non ci sono né costanti né variabili, e non si possono distinguere specie variabili per un genere costante più di quanto non si distingua una specie costante per gli individui variabili.

Nel concetto i rapporti non sono né di comprensione né di estensione, ma soltanto di ordine, e le sue componenti non sono né delle costanti né delle variabili, ma pure e semplice variazioni ordinate secondo la loro vicinanza. Sono processuali e modulari. Il concetto di un uccello non sta nel suo genere o nella sua specie, ma nell'insieme dei suoi atteggiamenti, dei suoi colori e dei suoi canti: qualcosa di indefinibile che è più una sineidesia che non una sinestesia. Un concetto è un'eterogenesi, cioè un ordine delle sue componenti per zone di vicinanza. È ordinale, è un'intensione presente in tutti i tratti che lo compongono. Visto che non smette di percorrerle seguendo un ordine senza distanza, il concetto è in stato di *sorvolo* rispetto alle sue componenti. È immediatamente co-presente senza alcuna distanza a tutte le sue componenti o variabili, le attraversa in continuazione: è un ritornello, un'opera che ha la sua cifra.

Il concetto è incorporeo, sebbene si incarni o si realizzi nei corpi, ma appunto senza confondersi con lo stato di cose in cui si realizza. Non ha coordinate spazio-temporali, ma soltanto ordinate intensive. Non ha energia, ma soltanto intensità, è anergetico (l'energia non è l'intensità, ma la maniera in cui questa si dispiega e si annulla in uno stato di cose estensivo). Il concetto dice l'evento, non l'essenza o la cosa. È un Evento puro, un'ecceità, un'entità: l'evento di Altri o l'evento del volto (quando il volto a sua volta è considerato come concetto). Oppure l'uccello come evento. Il concetto si definisce tramite l'inseparabilità di un numero finito di componenti eterogenee percorse da un punto in sorvolo assoluto, a velocità infinita. I concetti sono «superfici o volumi assoluti», forme che hanno come solo oggetto l'inseparabilità delle variazioni distinte². Il «sorvolo» è lo stato del concetto o la sua propria infinità, quantunque gli infiniti siano più o

meno grandi a seconda della cifra delle componenti, delle soglie e dei ponti. E proprio in quanto il pensiero opera a velocità infinita (anche se più o meno elevata) il concetto è un atto di pensiero.

Il concetto è dunque al tempo stesso assoluto e relativo: relativo rispetto alle proprie componenti, agli altri concetti, al piano sul quale si delimita, ai problemi che è chiamato a risolvere, ma assoluto rispetto alla condensazione che opera, al luogo che occupa sul piano, alle condizioni che assegna al problema. È assoluto se considerato come un tutto, ma relativo in quanto frammentario. È infinito per il suo sorvolo o la sua velocità ma finito per il suo movimento che traccia il contorno delle componenti. Un filosofo non smette di rimaneggiare i concetti, di cambiarli; per far questo basta talvolta un dettaglio che si ingrandisca e produca una nuova condensazione, aggiunga o sottragga delle componenti. Il filosofo presenta talvolta un'amnesia che fa di lui quasi un malato: Nietzsche, dice Jaspers, «correggeva egli stesso le sue idee per crearne di nuove senza però confessarlo esplicitamente; nei suoi stati d'alterazione, dimenticava le conclusioni a cui era precedentemente arrivato». Oppure Leibniz: «Credevo di entrare in porto, ma... fui rispinto in mare aperto»¹. Ciò che resta tuttavia assoluto è il modo in cui il concetto creato si pone in se stesso e con gli altri. La relatività e l'assolutezza del concetto sono come la sua pedagogia e la sua ontologia, la sua creazione e la sua auto-posizione, la sua idealità e la sua realtà. Reale senza essere attuale, ideale senza essere astratto... Il concetto si definisce attraverso la sua consistenza, endo-consistenza ed eso-consistenza, ma non ha *referenza*: è autoreferenziale, pone se stesso e il suo oggetto nel momento stesso in cui è creato. Il costruttivismo unisce il relativo e l'assoluto.

Per finire, il concetto non è discorsivo e la filosofia non

è una formazione discorsiva, perché essa non concatena delle proposizioni. È la confusione del concetto e della proposizione che fa credere all'esistenza di concetti scientifici e che porta a considerare la proposizione come una vera «intensione» (ciò che la frase esprime); allora il concetto filosofico appare spesso come una semplice proposizione priva di senso. Questa confusione regna nella logica e spiega l'idea puerile che essa si fa della filosofia. Si paragonano i concetti a una grammatica «filosofica» che li rimpiazza con delle proposizioni estratte dalle frasi in cui questi appaiono. In tal modo veniamo costantemente imprigionati in alternative tra proposizioni, senza vedere che il concetto è già slittato nel terzo escluso. Il concetto non è affatto una proposizione, non è proposizionale e la proposizione non è mai un'intensione. Le proposizioni si definiscono a partire dalla loro referenza e la referenza non riguarda l'Evento, ma un rapporto con lo stato delle cose o dei corpi, come anche le condizioni di tale rapporto. Lungi dal costituire un'intensione, queste condizioni sono tutte estensionali: implicano operazioni successive di messa in ascissa o di linearizzazione che fanno entrare le ordinate intensive in coordinate spazio-temporali ed energetiche, e di messa in corrispondenza di insiemi così delimitati. Queste successioni e queste corrispondenze definiscono la discorsività nei sistemi estensivi; e l'*indipendenza delle variabili* nelle proposizioni si oppone all'*inseparabilità delle variazioni* nel concetto. I concetti che hanno soltanto consistenza oppure ordinate intensive esterne alle coordinate, entrano liberamente in rapporti di risonanza non discorsiva, sia perché le componenti dell'uno diventano concetti aventi altre componenti sempre eterogenee, sia perché a nessun livello presentano alcune differenze di scala tra loro. I concetti sono centri di vibrazione, sia al proprio interno che in rapporto agli altri, ed

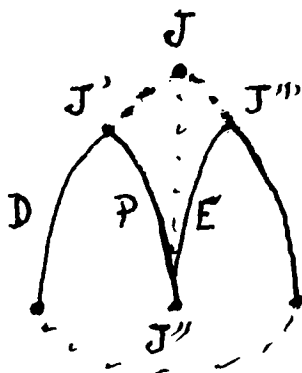
è il motivo per cui tutto risuona invece di susseguirsi o di corrispondersi. Non c'è nessuna ragione per cui i concetti debbano succedersi. In quanto totalità frammentaria non sono neanche come i pezzi di un puzzle, perché i loro contorni irregolari non si corrispondono. I concetti formano un muro, ma un muro a secco e se tutto tiene ed è colto come un insieme, ciò accade attraverso percorsi divergenti. Anche i ponti da un concetto a un altro sono incroci o deviazioni che non circoscrivono nessun insieme discorsivo. Sono ponti mobili. A questo proposito non è errato pensare che la filosofia sia in uno stato di perpetua digressione o digressività.

Ne derivano grandi differenze tra l'enunciazione filosofica dei concetti frammentari e l'enunciazione scientifica delle proposizioni parziali. Per un primo aspetto, tutte le enunciazioni sono di posizione, ma rimangono esterne alla proposizione perché hanno per oggetto uno stato di cose che fa da referente, e per condizione le referenze che costituiscono valori di verità (anche se queste condizioni sono di per sé interne all'oggetto). Al contrario, l'enunciazione di posizione è rigorosamente immanente al concetto, poiché quest'ultimo ha come solo oggetto l'inseparabilità delle componenti che attraversa incessantemente e che costituisce la sua consistenza. Per l'altro aspetto, enunciazione di creazione o di firma, è certo che le proposizioni scientifiche e i loro correlati non sono meno firmati o creati di quanto lo siano i concetti filosofici; si parla ad esempio di teorema di Pitagora, di coordinate cartesiane, di numero hamiltoniano, di funzione di Lagrange così come di Idea platonica o di cogito di Descartes, ecc... Ma i nomi propri ai quali si ricollega l'enunciazione, anche se storici e riconosciuti come tali, sono maschere per altri divenire, servono soltanto da pseudonimi a entità singole più segrete. Rispetto alle proposizioni fun-

gono da osservatori parziali estrinseci, scientificamente definibili relativamente a uno o più assi di referenza, mentre per i concetti sono «personaggi concettuali» intrinseci che si aggirano per questo o quel piano di consistenza. Non basta dire che i nomi propri hanno degli usi molto diversi nelle filosofie, nelle scienze o nelle arti perché lo stesso vale anche per gli elementi sintattici, in particolare le preposizioni, le congiunzioni, «ora», «dunque»... La filosofia procede per frasi, ma non sempre dalle frasi in generale si ricavano delle proposizioni. Per ora disponiamo soltanto di un'ipotesi molto generica: dalle frasi o dai loro equivalenti la filosofia estrae i concetti (che non vanno confusi con le idee generali o astratte), mentre la scienza i prospetti (proposizioni che non vanno confuse con i giudizi) e l'arte i percetti e affetti (da non confondere a loro volta con percezioni o sentimenti). Ogni volta il linguaggio è sottoposto a prove e a usi incomparabili che definiscono la differenza delle discipline non senza però costituire al tempo stesso i loro incroci perpetui.

ESEMPIO I

Bisogna prima di tutto confermare le analisi precedenti; prendiamo l'esempio di uno dei concetti filosofici firmati tra i più conosciuti, il cogito cartesiano, l'Io [*Je*] di Descartes: un concetto di io [*moi*] formato da tre componenti: dubitare, pensare, essere (il che non significa che ogni concetto sia triplo). L'enunciato totale del concetto in quanto molteplicità è: io penso «dunque» sono, o più compiutamente: io che dubito, penso, sono, sono una cosa che pensa. In ciò Descartes vede l'evento sempre rinnovato del pensiero. Il concetto si condensa nel punto J che attraversa tutte le componenti e in cui coincidono J' - dubitare, J'' - pensare, J''' - essere. Come ordinate intensive le componenti si dispongono nelle zone di prossimità o di indiscernibilità che fanno passare l'una nell'altra e che costituiscono la loro inseparabilità: una prima zona si situa tra dubitare e pensare (io che dubito, non posso dubitare di pensare) e la seconda tra pensare ed essere (per pensare bisogna essere).



Le componenti si presentano qui come verbi, ma non è una regola, giacché è sufficiente che siano variazioni. In realtà, il dubbio comporta dei momenti che non sono le specie di un genere ma le fasi di una variazione: dubbio sensibile, scientifico, ossessivo. (Ogni concetto ha dunque uno spazio di fasi, benché in modo diverso rispetto alla scienza). Lo stesso vale per i modi del pensiero: sentire, immaginare, avere idee, e per i tipi di essere, di cosa o di sostanza: l'essere infinito, l'essere pensante finito, l'essere esteso. È degno di nota che in quest'ultimo caso il concetto dell'io contempli solo la seconda fase dell'essere e lasci fuori il resto della variazione. Ma questo è precisamente il segno che il concetto si chiude come totalità frammentaria con «io sono una cosa pensante»: non ci sarà passaggio alle altre fasi dell'essere se non tramite dei ponti-incroci che ci conducono ad altri concetti. Così «tra le mie idee, ho l'idea di infinito» è il ponte che conduce dal concetto di io a quello di Dio, un nuovo concetto che a sua volta ha tre componenti che formano le «prove» dell'esistenza di Dio come evento infinito, dove la terza (prova ontologica) assicura sì la chiusura del concetto ma getta per contro un ponte, apre una biforcazione verso un concetto di estensione proprio garantendo il valore oggettivo di verità delle nostre altre idee chiare e distinte.

La domanda: ci sono dei precursori del cogito? va intesa: esistono dei concetti firmati da filosofi precedenti, con componenti simili o quasi identiche, magari con una in meno o qualcuna in più, dove un cogito non potrebbe cristallizzarsi perché le componenti non coincidono ancora in un io? Tutto sembrava pronto, eppure mancava qualcosa. Il concetto precedente rinviava forse a un problema diverso da quello del cogito (è necessaria una mutazione del

problema affinché il cogito cartesiano appaia) o addirittura si sviluppava su un altro piano. Il piano cartesiano consiste nel ricusare qualunque presupposto obiettivo esplicito, in cui ogni concetto rinvierebbe ad altri concetti (ad esempio, l'uomo animale-razionale). Esso fa appello soltanto a una comprensione prefilosofica, cioè a presupposti impliciti e soggettivi: tutti sanno cosa vuol dire pensare, essere, io (lo si sa facendolo, essendolo o dicendolo). È una distinzione estremamente recente. Un tale piano esige un primo concetto che non deve presupporre nulla di oggettivo. Da qui il problema: qual è il primo concetto su questo piano? oppure: da cosa cominciare per poter determinare la verità come certezza soggettiva assolutamente pura? Questo è il cogito. Gli altri concetti potranno raggiungere l'oggettività, ma a condizione di essere collegati con dei ponti al primo concetto, di rispondere a problemi sottoposti alle medesime condizioni e di restare sullo stesso piano: sarà l'oggettività come requisito di una conoscenza certa e non l'oggettività che presuppone il riconoscimento di una verità preesistente o già presente.

È inutile domandarsi se Descartes abbia torto o ragione. I presupposti soggettivi e impliciti sono più validi di quelli oggettivi espliciti? Bisogna «cominciare»? E, in tal caso, bisogna cominciare dal punto di vista di una certezza soggettiva? Il pensiero può, a questo titolo, essere il verbo di un Io? Non esistono risposte dirette. I concetti cartesiani non possono essere valutati se non in funzione dei problemi a cui rispondono e del piano attraverso il quale passano. Generalmente, se dei concetti precedenti hanno potuto preparare un concetto, senza per questo costituirlo, vuol dire che il loro problema era ancora avviluppato in altri problemi e che il piano non aveva ancora la curvatura o i movimenti necessari. E se alcuni concetti possono essere sostituiti da altri, ciò avviene a condizione di porre nuovi problemi e un altro piano in rapporto ai quali (per esempio) «Io» perde ogni senso, l'inizio perde ogni necessità e i presupposti ogni differenza o ne assumono altri. Un concetto ha sempre la verità che gli spetta, in funzione delle condizioni della sua creazione. Esiste un

piano migliore di tutti gli altri e dei problemi che si impongono sugli altri? Effettivamente non si può dire nulla al riguardo. I piani bisogna farli, e i problemi porli, così come bisogna creare i concetti. Il filosofo opera per il meglio, ma ha troppo da fare per sapere cosa sia meglio o anche solo per badare a questa questione. Ovviamente i nuovi concetti devono essere in rapporto con i nostri problemi, con la nostra storia e soprattutto con i nostri divenire. Ma cosa significano i concetti del nostro tempo o di un tempo qualunque? I concetti non sono eterni, ma si può dire con questo che siano temporali? Qual è la forma filosofica dei problemi di questo tempo? Se un concetto è «migliore» del precedente, è perché esso fa intendere nuove variazioni e risonanze sconosciute, opera tagli insoliti, apporta un Evento che ci sorvola. Ma non è quanto già faceva il precedente? E se oggi si può continuare a essere platonici, cartesiani o kantiani, è perché si è in diritto di pensare che i loro concetti possano essere riattivati entro i nostri problemi e ispirare i concetti da creare. E qual è il modo migliore di seguire i grandi filosofi? Ripetere ciò che hanno detto, o invece fare ciò che hanno fatto, ossia creare concetti per problemi che necessariamente cambiano?

È per questo che il filosofo non è molto incline a discutere. Qualunque filosofo fugge quando sente la frase: adesso parliamo un po'. Le discussioni vanno bene per le tavole rotonde, ma è su un'altra tavola che la filosofia getta i suoi dadi cifrati. Il minimo che si possa dire è che le discussioni non farebbero avanzare il lavoro, perché gli interlocutori non parlano mai della stessa cosa. Cosa può importare alla Filosofia che qualcuno abbia una certa opinione e pensi questo anziché quello fintanto che i problemi in gioco non sono espressi? E una volta che lo siano, non si tratta più di discutere, ma di creare dei con-

cetti indiscutibili a vantaggio del problema che ci si è assegnati. La comunicazione viene sempre troppo presto o troppo tardi e la conversazione è sempre un ingombro quando si tratta di creare. Talvolta si pensa alla filosofia come a una perpetua discussione, nei termini di una «razionalità comunicativa», o di una «conversazione democratica universale». Niente è meno esatto, e quando un filosofo ne critica un altro lo fa a partire da problemi e su un piano che non erano quelli dell'altro e che fondono gli antichi concetti come si può fondere un cannone per ricavarne nuove armi. Non ci si trova mai sullo stesso piano. Criticare significa soltanto constatare che un concetto svanisce, perde alcune sue componenti o ne acquisisce altre che lo trasformano nel momento in cui viene immerso in un nuovo contesto. Ma coloro che criticano senza creare, che si limitano a difendere ciò che è svanito senza potergli dare le forze per ritornare in vita, costoro sono la piaga della filosofia. Questi polemisti, questi comunicatori sono animati dal risentimento. Non parlano che di se stessi lasciando che si affrontino delle vuote generalità. La filosofia ha orrore delle discussioni, ha sempre altro da fare. Non sopporta il dibattito, ma non perché sia troppo sicura di sé: al contrario, sono le sue incertezze che la spingono verso altre e più solitarie vie. Eppure Socrate non faceva della filosofia una libera discussione tra amici? La conversazione degli uomini liberi non è forse il culmine della socievolezza greca? In realtà Socrate non ha mai smesso di rendere impossibile qualunque discussione, sia con il rapido scambio di domande e risposte, sia con il lungo rivaleggiare dei discorsi. Ha trasformato l'amico in amico del solo concetto, e il concetto nel monologo spietato che elimina uno dopo l'altro i rivali.

ESEMPIO II

Il *Parmenide* mostra quanto Platone sia maestro del concetto. L'Uno ha due componenti (l'essere e il non-essere), delle fasi di componenti (l'Uno superiore all'essere, uguale all'essere, inferiore all'essere; l'Uno superiore al non-essere, uguale al non-essere), delle zone di indiscernibilità (rispetto a sé, rispetto agli altri). Questo è un modello di concetto.

Ma l'Uno non precede ogni concetto? È qui che Platone insegna il contrario di ciò che fa: crea i concetti, ma ha bisogno di porli come rappresentanti dell'increato che li precede. Mette il tempo nel concetto ma questo tempo deve essere l'Anteriore. Costruisce il concetto ma come testimone della preesistenza di un'oggettività, sotto forma di una differenza di tempo capace di misurare la distanza o la prossimità dell'eventuale costruttore. Il fatto è che, sul piano platonico, la verità si pone come presupposta, come già esistente. Questa è l'Idea. Nel concetto platonico di Idea, *primo* assume un senso molto preciso, molto diverso da quello che avrà in Descartes: ciò che possiede obiettivamente una qualità pura, ciò che non è altro ciò che è. Solo la Giustizia è giusta e solo il Coraggio è coraggioso, queste sono le Idee; ed esiste un'Idea di madre se c'è una madre che non è altro che madre (che non sia stata a sua volta figlia) o di pelo che non sia altro che pelo (e non anche silicio). Ciò implica che le cose, al contrario, sono sempre altro da ciò che sono: nella migliore delle ipotesi esse possiedono solo in seconda istanza, possono solo pretendere alla qualità, e solamente nella misura in cui partecipano dell'Idea. Allora il concetto di Idea ha le componenti seguenti: la qualità posseduta o da possedere; l'Idea che possiede in prima istanza, come impartecipabile; ciò che pretende alla qualità e non può possederla che in seconda, terza, quarta... istanza; l'Idea partecipata che giudica le pretese. Si direbbe il Padre, un padre doppio, la figlia e i pretendenti. Sono le ordinate intensive dell'Idea: una pretesa non sarà fondata che da una vicinanza, una più o meno grande prossimità che si è «avuta» rispetto all'Idea, nel sorvolo di un tempo sempre anteriore, necessariamente anteriore. Il tempo sotto questa forma di anteriorità appartiene al concetto, ne è come il territorio. Sicuramente non è su questo piano greco, su questo suolo platonico, che può sorgere il cogito. Finché sussisterà la preesistenza dell'Idea (anche alla maniera cristiana degli archetipi nell'intelletto di Dio) il cogito potrà essere preparato, ma non portato a compimento. Affinché Descartes crei questo concetto, sarà necessario che «primo» cambi di senso in un modo particolare, che acquisti un senso soggettivo e che

tra l'idea e l'anima che la forma in quanto soggetto, si annulli ogni differenza di tempo (da cui l'importanza della nota di Descartes contro la reminiscenza, quando dice che le idee innate non vengono «prima», ma «contemporaneamente» all'anima). Bisognerà arrivare a un'istantaneità del concetto, in cui Dio crei persino le verità. Bisognerà che la pretesa cambi natura: il pretendente non riceve più la figlia dalle mani di un padre, ma gli è dovuta solo per le sue prodezze cavalleresche..., per il suo metodo. Il problema di sapere se Malebranche possa riattivare delle componenti platoniche su un piano autenticamente cartesiano, e a che prezzo, dovrebbe essere analizzato da questo punto di vista. Ma noi volevamo soltanto mostrare che un concetto ha sempre delle componenti che possono impedire l'apparizione di un altro concetto, o al contrario che non possono apparire se non al prezzo del dileguarsi di altri concetti. Tuttavia un concetto non vale mai per ciò che impedisce, ma solo per la sua posizione incomparabile e per la sua propria creazione.

Supponiamo di aggiungere una componente a un concetto: è probabile che esso esploderà o presenterà una completa mutazione che implica forse un altro piano, in ogni caso altri problemi. È il caso del cogito kantiano. Senza dubbio Kant costruisce un piano «trascendentale» che rende inutile il dubbio e cambia ancora la natura dei presupposti. In virtù di questo stesso piano egli può affermare che se «io penso» è una *determinazione* che implica a questo titolo un'esistenza *indeterminata* («io sono»), non si sa tuttavia come questo *indeterminato* sia *determinabile*, né di conseguenza sotto quale forma appaia come *determinato*. Kant «critica» dunque Descartes per aver detto: io sono una sostanza pensante, poiché nulla fonda una tale pretesa dell'Io. Kant esige l'introduzione di una nuova componente nel cogito, quella che Descartes aveva respinto: e cioè proprio il tempo, poiché è soltanto nel tempo che la mia esistenza indeterminata diventa determinabile. Ma io non sono determinato nel tempo che come io passivo e fenomenico, sempre intaccabile, modificabile, variabile. Ecco che il cogito presenta adesso quattro componenti: io penso e sono attivo a questo titolo; io ho un'esistenza; questa esistenza è determinabile solo nel tempo come esistenza di un io passivo; io sono dunque determinato come un io passivo che si rappresenta necessariamente la propria attività pensante come un Altro da cui è affetto. Non è un altro soggetto, è piuttosto il soggetto che diventa un altro... È questa la via di una conversione dell'io ad «altri»? Una preparazione dell'«Io è un altro»? È una nuova sintassi, con altre ordinate, al-

tre zone di indiscernibilità assicurate dallo schema e in seguito dall'auto-affezione del sé, che rendono inseparabili l'Io e il Me.

Il fatto che Kant «critichi» Descartes significa soltanto che egli ha allestito un piano e costruito un problema che non potevano essere occupati o effettuati dal cogito cartesiano. Descartes aveva creato il cogito come concetto, ma evacuando il tempo come *forma d'anteriorità* per farne un semplice modo di successione che rinviava alla creazione continuata. Kant reintroduce il tempo nel cogito, ma un tempo completamente diverso da quello dell'anteriorità platonica. Creazione di concetto. Egli fa del tempo una componente di un nuovo cogito, ma a condizione di fornire a sua volta un nuovo concetto di tempo: il tempo diviene *forma d'interiorità*, con tre componenti: successione, ma anche simultaneità e permanenza. La qual cosa implica anche un nuovo concetto di spazio, che non può più essere definito dalla semplice simultaneità e diventa forma di esteriorità. È una rivoluzione considerevole. Spazio, tempo, Io penso, tre concetti originali collegati da ponti che sono altrettanti incroci. Una ventata di nuovi concetti. La storia della filosofia non implica soltanto la valutazione della novità storica dei concetti creati da un filosofo, ma anche la potenza del loro divenire quando essi passano gli uni negli altri.

Dappertutto ritroviamo lo stesso statuto pedagogico del concetto: una *molteplicità*, una superficie o un volume assoluti, auto-referenti, composti da un certo numero di variazioni intensive inseparabili che seguono un ordine di prossimità, e percorsi da un punto in stato di sorvolo. Il concetto è il contorno, la configurazione, la costellazione di un evento a venire. I concetti in questo senso appartengono a pieno titolo alla filosofia, perché è essa che li crea e non smette di crearne. Il concetto è evidentemente conoscenza, ma conoscenza di sé: esso conosce il puro evento, che non si confonde con lo stato delle cose nel quale si incarna. Quando la filosofia crea dei concetti, delle entità, il suo scopo è sempre di cogliere un evento dalle cose e dagli esseri. Allestire il nuovo evento del-

le cose e degli esseri, dare loro sempre un nuovo evento: lo spazio, il tempo, la materia, il pensiero, il possibile come eventi...

È inutile prestare dei concetti alla scienza: anche quando essa si occupa degli stessi «oggetti», non lo fa sotto forma di concetto, creando dei concetti. Si dirà che è una questione di parole, ma è raro che le parole non comportino delle intenzioni o delle astuzie. Sarebbe una pura questione di parole se si decidesse di riservare il concetto per la scienza, a patto di trovare un'altra parola per designare il problema della filosofia. Ma il più delle volte si procede in modo diverso. Si comincia con l'attribuire il potere del concetto alla scienza, si definisce il concetto con i procedimenti creativi della scienza, lo si rapporta alla scienza, poi ci si domanda se non resti una possibilità perché la filosofia formi a sua volta dei concetti di seconda zona per sopperire alla loro insufficienza con un vago appello al vissuto. Così Gilles-Gaston Granger comincia con il definire il concetto come una proposizione o una funzione scientifiche, poi ammette che ci possono essere anche dei concetti filosofici che rimpiazzano la referenza all'oggetto con il correlato di una «totalità del vissuto»⁴. Ma di fatto, o la filosofia ignora tutto del concetto oppure lo conosce a pieno titolo e di prima mano, al punto da non lasciarne nulla alla scienza, che non ne ha d'altronde alcun bisogno e che si occupa solo degli stati delle cose e delle loro condizioni. Le proposizioni o funzioni bastano alla scienza, mentre la filosofia non ha bisogno, dal canto suo, di invocare un vissuto che potrebbe dare solo una vita fantomatica ed estrinseca a concetti secondari di per sé esangui. Il concetto filosofico non si riferisce al vissuto per compensazione, ma consiste, per sua propria creazione, nel preparare un evento che sorvoli ogni vissuto, ogni stato di cose. Ogni concetto taglia l'evento, lo ritaglia a

modo suo. La grandezza di una filosofia si valuta in base alla natura degli eventi a cui i suoi concetti ci chiamano, o che ci rende capaci di cogliere da alcuni concetti. Bisogna quindi sperimentare nei minimi particolari il legame unico, esclusivo, dei concetti con la filosofia come disciplina creatrice. Il concetto appartiene alla filosofia e solo a essa.

¹ Questa storia, che non comincia con Leibniz, passa attraverso episodi divergenti come la proposizione di Altri in quanto tema costante in Wittgenstein («ha male ai denti...») e la posizione di Altri come teoria del mondo possibile in Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris 1972 (trad. it. *Venerdì o il limbo del Pacifico*, Einaudi, Torino 1983).

² Sul sorvolo e le superfici o volumi assoluti come esseri reali, cfr. Raymond Ruyer, *Néo-finalisme*, P. U. F., Paris 1952, cap. IX-XI.

³ G. W. Leibniz, *Système nouveau de la nature et de communication des substances, aussi bien que l'union qu'il y a entre l'âme et le corps* (1965) [trad. it. *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo*, in *Scritti filosofici*, Utet, Torino 1967, vol. I, cap. v, par. 12, pp. 195-196].

⁴ Gilles-Gaston Granger, *Pour la connaissance philosophique*, Odile Jacob, Paris 1988, cap. vi.

2. Il piano d'immanenza

Ogni concetto filosofico è un tutto frammentario che non si adatta ad altri concetti poiché i contorni non coincidono. Più che comporre un puzzle, i concetti nascono da un lancio di dadi. E ciononostante hanno delle risonanze, e la filosofia che li crea si presenta sempre come un Tutto potente, non frammentato, anche se aperto: Uno - Tutto illimitato, Omnitudo che li comprende tutti su un unico e stesso piano. È una tavola, un piano, un taglio. È un piano di consistenza oppure, più esattamente, il piano di immanenza dei concetti, il planomeno. I concetti e il piano sono strettamente correlati, ma proprio per questo non devono essere confusi. Il piano di immanenza non è un concetto, né il concetto di tutti i concetti. Se li si confondesse, niente impedirebbe ai concetti di fondersi in un'unità, di diventare degli Universali e di perdere la loro singolarità, così come nulla impedirebbe al piano di perdere la sua apertura. La filosofia è un costruttivismo e il costruttivismo ha due aspetti complementari che differiscono per natura: creare dei concetti e tracciare un piano. I concetti sono come le onde multiple che si alzano e si abbassano; ma il piano di immanenza è l'onda unica che li avvolge e li svolge. Il piano avvolge i movimenti infiniti ricorrenti che lo percorrono, mentre i concetti sono le velocità infinite di movimenti finiti che ogni volta percorrono soltanto le loro proprie componenti. Da Epicuro a Spinoza (il prodigioso libro V...), da Spinoza a Michaux,

il problema del pensiero è la velocità infinita che ha però bisogno di un ambito che sia in sé infinitamente in movimento, il piano, il vuoto, l'orizzonte. È necessaria l'elasticità del concetto, ma anche la fluidità del suo ambito ¹. Entrambe sono necessarie per comporre quegli «esseri lenti» che siamo.

I concetti sono l'arcipelago o l'ossatura, una colonna vertebrale piuttosto che un cranio, mentre il piano è la respirazione che bagna queste isole. I concetti sono superfici o volumi assoluti, difformi e frammentari, mentre il piano è l'assoluto illimitato, informe, né superficie né volume ma sempre frattale. I concetti sono concatenamenti concreti in quanto configurazioni di una macchina, ma il piano è la macchina astratta i cui pezzi sono i concatenamenti. I concetti sono eventi, ma il piano è l'orizzonte degli eventi, il serbatoio o la riserva degli eventi puramente concettuali: non è l'orizzonte relativo che funziona come limite, cambia a seconda dell'osservatore e ingloba stati di cose osservabili, bensì l'orizzonte assoluto, indipendente da ogni osservatore, e tale da rendere l'evento come concetto indipendente da uno stato di cose visibili in cui si effettuerebbe ². I concetti lastricano, occupano o popolano il piano, pezzo per pezzo, mentre il piano è a sua volta l'ambito indivisibile in cui i concetti si distribuiscono senza romperne l'integrità, la continuità: essi occupano senza contare (la cifra del concetto non è un numero) oppure si distribuiscono senza dividere. Il piano è come un deserto che i concetti popolano senza dividere. I concetti sono le sole regioni del piano, ma fuori del piano non ci sono concetti. Le sole regioni del piano sono le tribù che lo popolano e lo percorrono. Il piano assicura il raccordo dei concetti con delle connessioni in perenne aumento e i concetti assicurano il popolamento del piano su una curvatura sempre rinnovata, sempre varia-

bile. Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, ma l'immagine del pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero... Non è un metodo, poiché ogni metodo riguarda eventualmente i concetti e suppone una tale immagine. Non è neanche un insieme di conoscenze sul cervello e sul suo funzionamento, poiché il pensiero non è riconducibile al lento cervello come se fosse uno stato di cose scientificamente determinabile, in cui esso si limitasse a effettuarsi, quali che siano il suo uso e il suo orientamento. Non si tratta neanche dell'opinione che si ha del pensiero, delle sue forme, dei suoi scopi e dei suoi mezzi in questo o quel momento. L'immagine del pensiero implica una severa ripartizione di fatto e di diritto: ciò che spetta al pensiero come tale deve essere separato dagli accidenti che rinviano al cervello o alle opinioni storiche. «Quid juris?» Per esempio: perdere la memoria o essere folle può appartenere al pensiero come tale o si tratta soltanto di accidenti del cervello che devono essere considerati come semplici fatti? E contemplare, riflettere, comunicare, cosa sono se non delle opinioni che ci formiamo sul pensiero in una certa epoca e in una certa civiltà? L'immagine del pensiero ritiene soltanto ciò che il pensiero può rivendicare di diritto. Il pensiero rivendica «soltanto» il movimento che può andare all'infinito. Ciò che il pensiero rivendica di diritto, ciò che seleziona, è il movimento infinito o il movimento dell'infinito, che costituisce l'immagine del pensiero.

Il movimento dell'infinito non rinvia a coordinate spazio-temporali che definirebbero le posizioni successive di un mobile e i riferimenti fissi delle loro variazioni. «Orientarsi nel pensiero» non implica né un riferimento obiettivo né un mobile che, concepitosi come soggetto, vorrebbe l'infinito o ne avrebbe bisogno. Il movimento ha pre-

so tutto e non c'è posto per un soggetto e un oggetto che possono essere solo dei concetti. In movimento è l'orizzonte stesso: l'orizzonte relativo si allontana quando il soggetto avanza, ma per quanto riguarda l'orizzonte assoluto, piano di immanenza, noi ci siamo già e da sempre. Il movimento infinito è definito da un'andata e ritorno, perché esso non va verso una destinazione senza fare già ritorno su se stesso, essendo l'ago anche il polo. Se «volgersi verso...» è il movimento del pensiero verso il vero, in che modo il vero potrebbe evitare di volgersi verso il pensiero? E come potrebbe non distogliersene, quando il pensiero se ne distoglie? Tuttavia non si tratta di una fusione, ma di una reversibilità, di uno scambio immediato, perpetuo, istantaneo, un lampo. Il movimento infinito è doppio, tra l'uno e l'altro non c'è che una piega. In questo senso si dice che pensare ed essere sono una sola e stessa cosa. Anzi, il movimento non è immagine del pensiero senza essere anche materia dell'essere. Il sorgere del pensiero di Talete ritorna come acqua, il farsi polemos del pensiero di Eraclito ritorna come fuoco. È la stessa velocità da una parte e dall'altra: «L'atomo va alla stessa velocità del pensiero»³. Il piano di immanenza ha due facce, in quanto Pensiero e in quanto Natura, in quanto Physis e in quanto Noûs. Per questo ci sono sempre molti movimenti infiniti presi gli uni negli altri, piegati gli uni negli altri, nella misura in cui il ritorno dell'uno rilancia istantaneamente l'altro, in modo tale che il piano di immanenza non cessa di ttersi, come una spoletta gigantesca. Volgersi-verso non implica soltanto l'atto di distogliersi, ma anche quello di affrontare, fare voltafaccia, voltarsi, perdersi, cancellarsi⁴. Anche il negativo produce movimenti infiniti: il cadere nell'errore come l'evitare il falso, il farsi dominare dalle passioni come il superarle. I diversi movimenti dell'infinito sono talmente mischiati

gli uni con gli altri che, lungi dal rompere l'Uno - Tutto del piano di immanenza, ne costituiscono la curvatura variabile, le concavità e le convessità e, in qualche modo, la natura frattale. Questa natura frattale fa del planomeno un infinito sempre diverso da ogni superficie o volume definibile come concetto. Ogni movimento percorre tutto il piano facendo immediatamente ritorno su se stesso, piegandosi ma anche piegandone altri o lasciandosi piegare, generando delle retroazioni, delle connessioni, delle proliferazioni, nella frattalizzazione di questa infinità infinitamente ripiegata (curvatura variabile del piano). Ma se è vero che il piano di immanenza è sempre unico, essendo esso stesso pura variazione, a maggior ragione dovremo spiegare perché esistono vari e distinti piani di immanenza, che si succedono o rivaleggiano nella storia, proprio secondo i movimenti infiniti prescelti, selezionati. Il piano non è certamente lo stesso per i Greci, nel XVII secolo e oggi (termini ancora vaghi e generici): non si tratta né della stessa immagine del pensiero né della stessa materia dell'essere. Il piano è dunque l'oggetto di una specificazione infinita, che lo fa apparire come l'Uno - Tutto solo nel caso specificato di volta in volta dalla selezione del movimento. Questa difficoltà riguarda la natura ultima del piano di immanenza e non può essere risolta che progressivamente.

È essenziale non confondere il piano di immanenza e i concetti che lo occupano. E tuttavia gli stessi elementi possono apparire due volte, sul piano e nel concetto, ma non con gli stessi tratti, anche quando vengono espressi con gli stessi verbi e le stesse parole. L'abbiamo constatato per l'essere, il pensiero, l'uno: i quali rientrano tra le componenti del concetto e sono essi stessi concetti, ma in modo completamente diverso da come appartengono al piano in quanto immagine o materia. Inversamente, il ve-

ro sul piano può essere definito solo attraverso un «volgersi verso...» oppure «ciò verso cui il pensiero si volge»; ma in questo modo non disponiamo di alcun concetto di verità. Se l'errore stesso è un elemento che appartiene di diritto al piano, esso consiste soltanto nel prendere il falso per vero (cadere), ma è in grado di recepire un concetto solo a patto di determinarne delle componenti (per esempio, secondo Descartes, le due componenti di un intelletto finito e di una volontà infinita). I movimenti o elementi del piano non sembreranno dunque che delle definizioni nominali in rapporto ai concetti, fino a quando si trascurerà la differenza di natura. Ma in realtà gli elementi del piano sono dei «tratti diagrammatici» mentre i concetti sono dei «tratti intensivi». I primi sono dei movimenti dell'infinito, mentre i secondi sono le ordinate intensive di questi movimenti, dei tagli originali o delle posizioni differenziali: movimenti finiti, il cui solo infinito attiene alla velocità, e che costituiscono ogni volta una superficie o un volume, un contorno irregolare che segna un arresto nel grado di proliferazione. I primi sono «direzioni» assolute di natura frattale, mentre i secondi sono «dimensioni» assolute, superfici o volumi sempre frammentari, definiti intensivamente. I primi sono «intuizioni», i secondi «intensioni». La grandiosa prospettiva leibniziana o bergsoniana, secondo cui ogni filosofia dipende da un'intuizione che i suoi concetti non cessano di sviluppare con qualche differenza di intensità, risulta fondata solo se si considera l'intuizione come l'avvolgimento dei movimenti infiniti del pensiero che percorrono senza sosta un piano di immanenza. Da questo non si concluderà certo che i concetti si deducano dal piano: c'è bisogno di una costruzione speciale, distinta da quella del piano; ecco perché i concetti devono essere creati, perché il piano deve essere allestito. I tratti intensivi non sono

mai la conseguenza dei tratti diagrammatici, né le ordinate intensive si deducono dai movimenti o direzioni. La corrispondenza tra i due eccede anche le semplici risonanze e fa intervenire delle istanze preposte alla creazione dei concetti, ossia i personaggi concettuali.

Se la filosofia comincia con la creazione dei concetti, il piano di immanenza deve essere considerato pre-filosofico. Ne è presupposto, non alla stregua di un concetto che rinvierebbe ad altri, ma nel senso di una comprensione non concettuale cui i concetti stessi rinviano. E questa comprensione intuitiva varia ancora a seconda del modo in cui il piano è tracciato. In Descartes si trattava di una comprensione soggettiva e implicita supposta dall'Io penso come primo concetto; per Platone era l'immagine virtuale di un già-pensato che duplicava ogni concetto attuale. Heidegger invoca una «comprensione preontologica dell'Essere», una comprensione «preconcettuale» che sembra certo implicare l'assunzione di una materia dell'essere in rapporto a una disposizione del pensiero. In tutti i modi, la filosofia pone come prefilosofica, o anche non-filosofica, la potenza di un Uno-Tutto, una specie di deserto mobile che i concetti vengono a popolare. Prefilosofico non significa qualcosa che preesiste, ma qualcosa che non esiste al di fuori della filosofia, benché questa lo presupponga. Sono le sue condizioni interne. Il non-filosofico si trova nel cuore della filosofia forse più della filosofia stessa, il che significa che la filosofia non può limitarsi a essere compresa soltanto in maniera filosofica o concettuale, ma si rivolge, nella sua essenza, anche ai non-filosofi⁵. Vedremo che questo rapporto costante con la non-filosofia assume vari aspetti; secondo questo primo aspetto, la filosofia definita come creazione di concetti implica un presupposto che se ne distingue e che tuttavia ne è inseparabile. La filosofia è al tempo stesso creazione

di concetti e instaurazione del piano. Il concetto è l'inizio della filosofia, ma il piano ne è l'instaurazione⁶. Ovviamente, il piano non consiste in un programma, in un disegno, in uno scopo o in un mezzo; è un piano di immanenza che costituisce il terreno assoluto della filosofia, la sua Terra o la sua deterritorializzazione, la fondazione su cui crea i suoi concetti. La creazione dei concetti e l'instaurazione del piano sono entrambi necessari, come due ali o due pinne.

Pensare suscita l'indifferenza generale. E tuttavia non è sbagliato dire che è un esercizio pericoloso. Anzi, proprio quando i pericoli diventano evidenti l'indifferenza cessa, ma restano spesso nascosti, poco percettibili, interni all'impresa. Proprio perché il piano di immanenza è prefilosofico e non opera già con concetti, esso implica una sorta di sperimentazione a tentoni e il suo tracciato ricorre a dei mezzi poco confessabili, poco razionali e ragionevoli: come il sogno, i processi patologici, le esperienze esoteriche, l'ebbrezza o gli eccessi. Si corre all'orizzonte, sul piano di immanenza; se ne fa ritorno con gli occhi arrossati, anche se sono gli occhi dello spirito. Persino Descartes ha il suo sogno. Pensare significa sempre seguire una linea magica: ad esempio il piano di immanenza di Michaux, con le sue velocità e i suoi movimenti infiniti, furiosi. Nella maggior parte dei casi questi mezzi non appaiono nel risultato, che deve essere colto solo in se stesso e con calma. Ma in questo caso «pericolo» assume un altro senso, le cui conseguenze sono evidenti quando l'immanenza pura suscita nell'opinione una forte riprovazione istintiva, che addirittura si raddoppia per la natura dei concetti creati. E ciò in quanto non si pensa senza diventare altro, qualcosa che non pensa, una bestia, un vegetale, una molecola, una particella, che ritornano sul pensiero e lo rilanciano.

Il piano di immanenza è come un taglio del caos, e agisce come un setaccio. Il caos, in realtà, non è tanto caratterizzato dall'assenza di determinazioni quanto dalla velocità infinita con cui queste si profilano e svaniscono: non è un movimento dall'una all'altra, ma al contrario l'impossibilità di un rapporto tra due determinazioni, poiché l'una non appare senza che l'altra sia già scomparsa, e appare come evanescente quando l'altra sparisce come abbozzo. Il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio casuale. Il caos rende caotica e scioglie nell'infinito ogni consistenza. Il problema della filosofia è di acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso (il caos da questo punto di vista ha un'esistenza tanto mentale quanto fisica). Dare consistenza senza perdere nulla dell'infinito è un problema molto diverso da quello della scienza che cerca di dare delle referenze al caos, a patto di rinunciare ai movimenti e alle velocità infinite e di operare prima di tutto una limitazione di velocità: ciò che è primario nelle scienze è la luce o l'orizzonte relativo. La filosofia invece procede presupponendo o instaurando il piano di immanenza: le sue curvature variabili conservano i movimenti infiniti che ritornano su se stessi in uno scambio ininterrotto, ma senza cessare di liberarne altri che si conservano. Ai concetti resta così il compito di tracciare le ordinate intensive di questi movimenti infiniti, come se si trattasse di movimenti finiti che formano a velocità infinita dei contorni variabili iscritti sul piano. Operando un taglio del caos il piano di immanenza fa appello a una creazione di concetti.

La filosofia può o deve essere considerata come una cosa greca? Una prima, plausibile, risposta a questa domanda era che la città greca in effetti si presenta come la nuova società degli «amici», malgrado tutte le ambiguità

che questa parola comporta. Jean-Pierre Vernant ne aggiunge una seconda: i Greci sarebbero stati i primi ad aver concepito una stretta immanenza dell'Ordine all'ambito cosmico, che taglia il caos alla maniera di un piano. Tale piano-setaccio lo chiamiamo Logos, un Logos comunque distante mille miglia dalla semplice «ragione» (come quando si dice che il mondo è razionale). La ragione non è che un concetto, e un concetto troppo povero per definire il piano e i movimenti infiniti che lo attraversano. In breve, i primi filosofi sono quelli che instaurano un piano di immanenza come un setaccio teso sul caos. Essi si oppongono in tal senso ai Saggi, che sono dei personaggi religiosi, dei preti, perché concepiscono l'instaurazione di un ordine sempre trascendente, imposto dall'esterno da un grande despota o da un dio superiore agli altri, ispirato da Eris, in seguito a guerre che escludono ogni agone e a odi che ricusano fin dall'inizio i cimenti della rivalità⁷. C'è religione ogni volta che c'è trascendenza, Essere verticale, Stato imperiale in cielo o sulla terra, e c'è Filosofia ogni volta che c'è immanenza, anche se serve da arena all'agone e alla rivalità (i tiranni greci non potrebbero essere adottati come obiezione, perché sono pienamente all'interno della società degli amici, quale appare anche attraverso le loro più folli e violente rivalità). E queste due determinazioni eventuali della filosofia come cosa greca sono forse profondamente legate. Solo gli amici possono tendere un piano di immanenza, una sorta di suolo che si sottrae agli idoli. In Empedocle lo traccia Philia, anche se non ritorna a me prima di aver piegato l'Odio, movimento diventato negativo a testimonianza di una subtrascendenza del caos (il vulcano) e di una sovratrascendenza di un dio. Può darsi che i primi filosofi e soprattutto Empedocle, avessero ancora l'aspetto di preti o anche di re. Prendono in prestito la maschera del saggio; per dirla

con Nietzsche: in che modo la filosofia avrebbe mai potuto evitare ai suoi inizi di mascherarsi? E smetterà di aver bisogno di travestirsi? Se l'instaurazione della filosofia si confonde con la presupposizione di un piano pre-filosofico, in che modo la filosofia potrebbe non approfittarne per mettersi una maschera? Rimane il fatto che i primi filosofi tracciano un piano percorso senza sosta da movimenti illimitati, su due facce, una delle quali è determinabile come *Physis*, in quanto dà una materia all'Essere, e l'altra come *Noûs*, in quanto dà un'immagine al Pensiero. Anassimandro è colui che pone il massimo rigore nella distinzione delle due facce, combinando il movimento delle qualità con la potenza di un orizzonte assoluto, l'Apeiron o l'Illimitato, ma sempre sullo stesso piano. Il filosofo fa compiere alla saggezza un'ampia deviazione, la mette al servizio dell'immanenza pura; sostituisce la genealogia con una geologia.

ESEMPIO III

Si può presentare tutta la storia della filosofia dal punto di vista dell'instaurazione di un piano di immanenza? Si distinguerebbero allora i fisicalisti che insistono sulla materia dell'Essere e i noologisti, che insistono sull'immagine del pensiero. Ma si rischia immediatamente di far confusione, di derivare cioè l'immanenza da qualcosa come un «dativo», Materia o Spirito, anziché porre il piano stesso di immanenza come costitutivo della tale materia dell'Essere o della tale immagine del pensiero. Ed è quanto diviene evidente con Platone e i suoi successori. Non è più un piano di immanenza a costituire l'Uno - Tutto, ma l'immanenza, al contrario, è «all'»Uno, cosicché un altro Uno, questa volta trascendente, si sovrappone a quello in cui l'immanenza si dispiega o a cui si attribuisce: sempre un Uno al di là dell'Uno, come la formula dei neoplatonici. Ogni volta che si interpreta l'immanenza come immanenza «a» qualcosa si produce una tale confusione di piano e di concetto, che il concetto diventa un universale trascendente e il piano un attributo nel concetto. Così frainteso, il piano di immanenza rilancia il trascendente e resta un semplice campo di feno-

meni che possiede solo in seconda istanza ciò che viene attribuito anzitutto all'unità trascendente.

Con la filosofia cristiana la situazione peggiora. La posizione di immanenza rimane instaurazione filosofica pura, ma nello stesso tempo essa non viene sopportata che a piccole dosi, è severamente controllata e inquadrata dalle esigenze di una trascendenza emanativa e soprattutto creativa. Ogni filosofo deve provare, a rischio della sua opera e talvolta della vita, che la dose di immanenza che egli inietta nel mondo e nello spirito non compromette la trascendenza di un Dio al quale l'immanenza deve essere attribuita solo secondariamente (Nicola Cusano, Eckhart, Bruno). L'autorità religiosa vuole che l'immanenza sia sopportata solo localmente o a un livello intermedio, un po' come in una fontana a terrazze dove l'acqua può brevemente immanere su ogni piano, ma a condizione di provenire da una sorgente più alta e di scendere più in basso (transcendenza e transdiscendenza, come diceva Wahl). Si può dire che l'immanenza sia la rovente pietra di paragone di ogni filosofia, in quanto si addossa tutti i pericoli che quest'ultima deve affrontare, tutte le condanne, le persecuzioni e rinnegamenti che subisce. La qual cosa dovrebbe almeno persuadere del fatto che il problema dell'immanenza non è né astratto né soltanto teorico. A prima vista, non si capisce perché l'immanenza sia così pericolosa, ma è così. Essa inghiotte i saggi e gli dei. Dalla parte dell'immanenza, dalla parte del fuoco si riconosce il filosofo. L'immanenza è tale soltanto a se stessa, e di conseguenza prende tutto, assorbe Tutto - Uno e non lascia sussistere nulla a cui potrebbe essere immanente. In tutti i casi, ogni qualvolta si interpreta l'immanenza come immanente a Qualcosa, si può essere certi che questo Qualcosa reintroduce il trascendente.

A partire da Descartes, e con Kant e Husserl, il cogito permette di trattare il piano di immanenza come un campo di coscienza. Ciò perché si presume che l'immanenza debba essere immanente a una coscienza pura, a un soggetto pensante. Kant chiamerà trascendentale questo soggetto, e non trascendente, proprio perché è il soggetto del campo di immanenza di ogni esperienza possibile al quale non sfugge niente, né l'esterno né l'interno. Kant rifiuta ogni uso trascendente della sintesi, ma rapporta l'immanenza al soggetto della sintesi come nuova unità, unità soggettiva. Egli può anche concedersi il lusso di denunciare le Idee trascendenti per farne l'«orizzonte» del campo immanente al soggetto⁸. Ma così Kant trova una via moderna per salvare la trascendenza: non più la tra-

scendenza di un Qualcosa o di un Uno superiore a ogni cosa (contemplazione), ma quella di un Soggetto al quale viene attribuito un campo di immanenza che è quello di un io che si rappresenta necessariamente questo soggetto (riflessione). Il mondo greco, che non apparteneva a nessuno, diventa sempre più la proprietà di una coscienza cristiana.

Facciamo ancora un passo avanti: quando l'immanenza diventa immanente «a» una soggettività trascendentale, in seno al suo proprio campo deve apparire il marchio o la cifra di una trascendenza come atto che rinvia adesso a un altro io, a un'altra coscienza (comunicazione). È ciò che avviene in Husserl e in molti suoi successori che scoprono nell'altro o nella Carne il lavoro da talpa del trascendente nell'immanenza stessa. Husserl concepisce l'immanenza come immanenza di un flusso del vissuto dalla soggettività; ma poiché tutto questo vissuto, puro e anche selvaggio, non appartiene interamente all'io che se la rappresenta, nelle regioni di non-appartenenza si ristabilisce all'orizzonte qualcosa di trascendente: una volta sotto forma di «trascendenza immanente o primordiale» di un mondo popolato di oggetti intenzionali, un'altra come trascendenza privilegiata di un mondo intersoggettivo popolato da altri io, una terza come trascendenza obiettiva di un mondo ideale popolato da formazioni culturali e dalla comunità degli uomini. In questa fase del moderno, non ci si limita più a pensare l'immanenza a un trascendente, ma si vuole pensare la trascendenza all'interno dell'immanente, ed è dall'immanenza che ci si aspetta una rottura. Così, in Jaspers, il piano di immanenza troverà la sua determinazione più profonda nel suo essere «Inglobante», che però non sarà altro che un bacino per le eruzioni di trascendenza. La parola giudaico-cristiana sostituisce il logos greco: non ci si accontenta più di attribuire l'immanenza, la si obbliga continuamente a distillare il trascendente. Non ci si limita più a rinviare l'immanenza al trascendente, ma si vuole che sia essa a restituirlo, a riprodurlo, a fabbricarlo. A dire il vero non è difficile, basta «fermare il movimento»⁹. Appena si arresta il movimento dell'infinito, la trascendenza scende e ne approfitta per risorgere, per rimbalzare e rifare capolino. I tre tipi di Universalì: contemplazione, riflessione, comunicazione, sono come tre età della filosofia, l'Eidetica, la Critica e la Fenomenologia, che vanno di pari passo con la storia di una lunga illusione. Bisognava che l'inversione dei valori giungesse fino al punto di farci credere che l'immanenza sia una prigioniera (solipsismo...) da cui il trascendente ci salva.

Presupponendo un campo trascendentale impersonale, Sartre

restituisce all'immanenza i suoi diritti ¹⁰. Solo quando l'immanenza è immanente esclusivamente a se stessa si può parlare di un piano di immanenza. Tale piano è forse un empirismo radicale, nel senso che non contemplerebbe un flusso del vissuto immanente a un soggetto che si individualizzerebbe in ciò che appartiene a un io. In esso si danno soltanto eventi, ossia mondi possibili in quanto concetti, e «altri» in quanto espressioni di mondi possibili e di personaggi concettuali. L'evento non riconduce il vissuto a un soggetto trascendente = Io, si rapporta, al contrario, al sorvolo immanente di un campo senza soggetto; Altri non restituisce trascendenza a un altro io, ma riporta ogni altro io all'immanenza del campo sorvolato. L'empirismo non conosce che eventi e «altri», è un grande creatore di concetti. La sua forza comincia nel momento in cui definisce il soggetto: un habitus, un'abitudine, nient'altro che un'abitudine in un campo di immanenza, l'abitudine di dire Io...

Se ci fu qualcuno a sapere perfettamente che l'immanenza è immanente solo a se stessa, che è quindi un piano percorso dai movimenti dell'infinito, riempito dalle ordinate intensive, questi è Spinoza. Egli è per questo il principe dei filosofi, forse il solo a non aver stabilito nessun compromesso con la trascendenza, ad averla braccata dappertutto. Nell'ultimo libro dell'*Etica*, col terzo genere di conoscenza, egli ha tracciato il movimento dell'infinito e ha dato al pensiero velocità infinite. Qui egli raggiunge velocità inaudite e scorciatoie così folgoranti, che si può solo parlare di musica, di tornado, di vento e di corde. Ha trovato la sola libertà nell'immanenza, e ha concluso la filosofia perché ne ha colmato la supposizione prefilosofica. Non è l'immanenza a ricondursi alla sostanza e ai modi spinoziani, ma sono invece i concetti spinoziani di sostanza e di modo a ricondursi al piano di immanenza quale loro presupposto. Questo piano ci presenta le sue due facce, l'estensione e il pensiero, o più esattamente le sue due potenze, potenza d'essere e potenza di pensare. Spinoza è quella vertigine dell'immanenza cui tanti filosofi tentano invano di sfuggire. Saremo mai maturi per un'ispirazione spinoziana? È successo a Bergson, una volta: l'inizio di *Materia e memoria* traccia un piano che taglia il caos, movimento infinito di una materia che non cessa di propagarsi e al tempo stesso immagine di un pensiero che non cessa di spargere dappertutto una pura coscienza di diritto (non è l'immanenza a essere immanente «alla» coscienza, ma il contrario).

Le illusioni circondano il piano. Non sono controsensi astratti, né solamente pressioni dell'esterno, ma mi-

raggi del pensiero. Come si spiegano? Con la pesantezza del nostro cervello? Oppure con le strade già battute delle opinioni dominanti? Col fatto che non possiamo sopportare questi movimenti infiniti né controllare queste velocità infinite che ci distruggerebbero (e allora dobbiamo fermare il movimento, ridiventare prigionieri di un orizzonte relativo)? E tuttavia siamo noi a correre sul piano di immanenza, a essere sull'orizzonte assoluto. È anche necessario, almeno in parte, che le illusioni si innalzino dal piano stesso, come i vapori di uno stagno, come le esalazioni presocratiche che si sprigionano dalla trasformazione degli elementi sempre operanti sul piano. Artaud diceva: «il piano di coscienza» o piano di immanenza illimitato – ciò che gli indiani chiamavano Ciguri – provoca anche allucinazioni, percezioni erronee, cattivi sentimenti...¹¹. Bisognerebbe elencare queste illusioni, misurarle, così come Nietzsche, dopo Spinoza, faceva l'elenco dei «quattro grandi errori». Ma l'elenco è infinito. C'è prima di tutto l'illusione di trascendenza, che forse precede tutte le altre (nel suo duplice aspetto: rendere l'immanenza immanente a qualcosa e ritrovare una trascendenza nell'immanenza stessa). Poi l'illusione degli Universali, quando si confondono i concetti con il piano; ma questa confusione si crea già col porre un'immanenza a qualcosa, poiché questo qualcosa è necessariamente concetto: si crede che l'Universale spieghi, quando invece deve essere spiegato, e si cade in una triplice illusione, o nella contemplazione o nella riflessione o nella comunicazione. Poi, ancora, l'illusione dell'eterno, quando si dimentica che i concetti devono essere creati. Poi l'illusione della discorsività, quando si confondono le proposizioni con i concetti.... Per la precisione, non bisogna credere che tutte queste illusioni si concatenino logicamente, quasi fossero proposizioni, ma al contrario risuo-

nano o riverberano formando una fitta nebbia intorno al piano.

Il piano di immanenza prende in prestito dal caos le determinazioni con cui compone i suoi movimenti infiniti, i suoi tratti diagrammatici. Si può, si deve quindi supporre una molteplicità di piani, poiché nessuno di essi potrebbe da solo abbracciare tutto il caos senza ricadervi; oltretutto, ciascuno ritiene solo i movimenti che si lasciano piegare insieme. Se la storia della filosofia presenta tanti piani ben distinti, ciò non è dovuto soltanto alle illusioni, o alla loro varietà, né esclusivamente al fatto che ogni piano restituisce di volta in volta la trascendenza in maniera peculiare, ma è dovuto anche, più profondamente, al modo in cui esso produce l'immanenza. Ogni piano opera una selezione di ciò che spetta di diritto al pensiero, ma questa selezione varia dall'uno all'altro. Ogni piano di immanenza è Uno - Tutto: non è parziale, come un insieme scientifico, né frammentario come i concetti, ma distributivo, è un «ciascuno». Il piano di immanenza è stratificato. È certo difficile stimare se in ogni caso considerato ci siano un solo e unico piano o molti e diversi; i presocratici hanno un'immagine comune del pensiero, malgrado le differenze tra Eraclito e Parmenide? Si può parlare di un piano di immanenza o di un'immagine «classica» del pensiero che si prolungherebbe da Platone a Descartes? Non sono solo i piani a variare, ma anche il modo di distribuirli. Ci sono punti di vista più o meno lontani o ravvicinati che permettono di raggruppare strati differenti in un periodo abbastanza lungo, o viceversa di separare strati che appartengono a un piano apparentemente comune; ma, posto un orizzonte assoluto, da dove verrebbero questi punti di vista? Possiamo accontentarci qui di uno storicismo, di un relativismo generalizzato? Per tutti questi motivi, la questione dell'uno o del moltep-

ce viene a porsi all'interno del piano, riacquisendo così un'importanza preminente.

Al limite, ogni grande filosofo che tracci un nuovo piano di immanenza non apporta forse una nuova materia dell'essere e allestisce una nuova immagine del pensiero, al punto che non ci sarebbero mai due grandi filosofi sullo stesso piano? Non è forse difficile immaginare un grande filosofo di cui non si debba dire che ha cambiato ciò che significa pensare, che ha «pensato altrimenti» (secondo la formula di Foucault)? E quando si distinguono diversi filosofi in uno stesso autore, non dipende forse dal fatto che egli stesso aveva cambiato piano e trovato ancora una nuova immagine? Non si può essere insensibili al lamento di Biran, all'approssimarsi della morte, «mi sento un po' vecchio per ricominciare la costruzione»¹². In compenso, non sono filosofi quei funzionari che non solo non rinnovano l'immagine del pensiero ma non hanno neanche coscienza di questo problema, beati all'interno di un pensiero bell'e pronto e ignari persino del travaglio di coloro che pretendono di prendere a modello. Ma allora come intendersi in filosofia, se ci sono tutti questi strati che ora si ricongiungono e ora si separano? Non siamo forse condannati a tentare di tracciare il nostro proprio piano, senza sapere quali altri piani intersecherà? E ciò non significa ricostituire una sorta di caos? Ed è la ragione per cui ogni piano non è soltanto stratificato, ma anche bucato, tale da lasciar passare quelle nebbie che lo circondano e nelle quali il filosofo che l'ha tracciato rischia spesso di perdersi per primo. Ci sono dunque due modi per spiegare l'alzarsi di tante nebbie. Prima di tutto perché il pensiero non può impedirsi di interpretare l'immanenza come immanente a qualcosa, grande Oggetto della contemplazione, Soggetto della riflessione, Altro soggetto della comunicazione: è fatale allora che la tra-

scendenza si reintroduca. E non lo si può evitare perché sembra che ogni piano di immanenza possa pretendere di essere unico, di essere *IL* piano, solo a patto di ricostituire quel caos che avrebbe dovuto scongiurare: la scelta è dunque tra la trascendenza e il caos...

ESEMPIO IV

Quando il piano seleziona ciò che appartiene di diritto al pensiero per ricavarne i suoi tratti, intuizioni, direzioni o movimenti diagrammatici, esso riporta altre determinazioni allo stato di semplici fatti, caratteri di stati di cose, contenuti vissuti. E certamente la filosofia potrà trarre da questi stati di cose dei concetti, a condizione di estrarne l'evento. Ma non è questo il problema. Ciò che appartiene di diritto al pensiero, ciò che è ritenuto come tratto diagrammatico in sé, respinge altre determinazioni rivali (anche se esse sono chiamate a ricevere un concetto). Così Descartes fa dell'errore il tratto o la direzione che esprime di diritto il negativo del pensiero. Egli non è il primo a farlo, e si può considerare l'«errore» come uno dei tratti principali dell'immagine classica del pensiero. Tale immagine non ignora che ben altre sono le cose che minacciano il pensiero: la stupidità, l'amnesia, l'afasia, il delirio, la follia...; ma tutte queste determinazioni saranno considerate come fatti il cui unico effetto immanente di diritto al pensiero è l'errore, ancora l'errore. L'errore è il movimento infinito che raccoglie tutto il negativo. Si può far risalire questo tratto fino a Socrate, per cui il cattivo (di fatto) è, di diritto, qualcuno che «si sbaglia»? Ma se è vero che il *Teeteto* è una fondazione dell'errore, Platone non preserva forse i diritti di altre determinazioni rivali, come il delirio del *Fedro*, al punto che l'immagine del pensiero in Platone ci sembra tracciare numerose altre vie?

Quando l'ignoranza e la superstizione sostituiranno l'errore e il pregiudizio per esprimere di diritto il negativo del pensiero si verificherà un grande cambiamento non soltanto nei concetti, ma anche nell'immagine del pensiero: Fontenelle gioca qui un ruolo importante, e ciò che cambia sono, al tempo stesso, i movimenti infiniti nei quali il pensiero si perde e si conquista. Ancor più, quando Kant sottolineerà che il pensiero è minacciato non tanto dall'errore quanto dalle inevitabili illusioni che vengono dall'interno della ragione come da una zona artica interiore dove gli aghi di tutte le bussole impazziscono, nel momento stesso in cui esso è penetrato da un certo delirio di diritto diventa necessario un riorientamento

di tutto il pensiero. Il pensiero non è più minacciato sul piano di immanenza dai buchi o dai solchi del cammino che segue, ma dalle nebbie nordiche che ricoprono tutto. La questione stessa dell' «orientarsi nel pensiero» cambia significato.

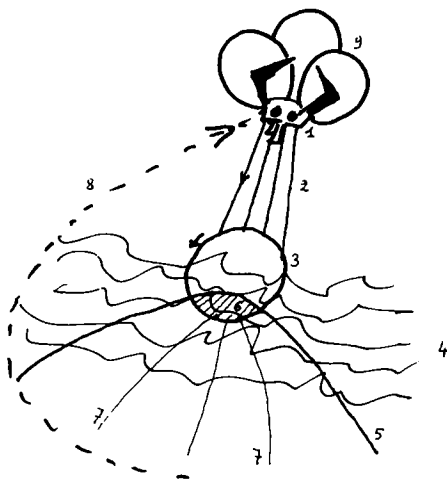
Un tratto non è isolabile. In effetti il movimento che riceve un segno negativo si trova esso stesso piegato in altri movimenti, di segno positivo o ambiguo. Nell'immagine classica, l'errore non esprime di diritto ciò che di peggio può succedere al pensiero, senza che il pensiero stesso si presenti come «volente» il vero, orientato verso il vero, volto verso il vero; si presume cioè che tutti sapiano cosa vuol dire pensare, e che dunque tutti siano di diritto capaci di pensare. È questa fiducia, non priva di un pizzico di umorismo, ad animare l'immagine classica: un rapporto con la verità che costituisce il movimento infinito della conoscenza come tratto diagrammatico. Ciò che invece manifesta la mutazione della luce nel XVIII secolo, dalla «luce naturale» ai «Lumi», è la sostituzione della conoscenza con la «credenza», ossia un nuovo movimento infinito che implica un'altra immagine del pensiero: non si tratta più di volgersi verso, ma piuttosto di seguire le tracce, di inferire piuttosto che afferrare ed essere afferrati. A quali condizioni un'inferenza è legittima? A quali condizioni una credenza diventata profana può essere legittima? Questa domanda troverà risposte solo con la creazione dei grandi concetti empiristici (associazione, relazione, abitudine, probabilità, convenzione...), ma inversamente questi concetti, compreso quello che la credenza stessa si vede attribuito, presuppongono i tratti diagrammatici che fanno della credenza prima di tutto un movimento infinito indipendente dalla religione che percorre il nuovo piano di immanenza (mentre la credenza religiosa diventa invece un caso concettualizzabile, di cui si potrà misurare, secondo l'ordine di infinità, la legittimità o l'illegittimità). In Kant si ritroveranno certo molti dei tratti ereditati da Hume, ma al prezzo di una ulteriore e profonda mutazione, su un nuovo piano o secondo un'altra immagine. Il che comporta sempre una notevole dose di audacia. Al cambiare della ripartizione di ciò che spetta di diritto al pensiero, non sono solo i tratti positivi o negativi a spostarsi da un piano di immanenza a un altro, ma anche i tratti ambigui, che possono diventare sempre più numerosi e che non si accontentano più di piegarsi seguendo un'opposizione vettoriale di movimenti.

Tentare quindi di tracciare sommariamente i tratti di un'immagine moderna del pensiero, magari orrenda, non consente alcun

trionfalismo. Nessuna immagine del pensiero può limitarsi a selezionare determinazioni calme, tutte incontrano qualcosa di abominevole in principio, sia l'errore nel quale il pensiero non cessa di cadere, sia l'illusione nella quale non smette di avvolgersi, sia la stupidità nella quale non cessa di sprofondare, sia il delirio nel quale non smette di distogliersi da se stesso o da un dio. Già l'immagine greca del pensiero invocava la follia del doppio distoglimento, che gettava il pensiero nell'erranza infinita piuttosto che nell'errore. Il rapporto del pensiero con il vero non è stato mai un problema semplice, e ancor meno costante, nelle ambiguità del movimento infinito. Perciò è inutile ricorrere a un tale rapporto per definire la filosofia. La prima caratteristica dell'immagine moderna del pensiero è forse quella di rinunciare completamente a questo rapporto per considerare che la verità è soltanto ciò che il pensiero crea, tenuto conto del piano di immanenza che esso si dà per presupposto e di tutti i tratti di questo piano, negativi o positivi, diventati indiscernibili: pensiero è creazione, non volontà di verità, come Nietzsche seppe far intendere. Ma se non c'è volontà di verità, contrariamente a ciò che appariva nell'immagine classica, vuol dire che il pensiero costituisce una semplice «possibilità» di pensiero e non definisce ancora un pensatore che ne sarebbe «capace» e potrebbe dire Io: quanto grande deve essere la violenza da fare al pensiero per diventare capaci di pensare, la violenza di un movimento infinito che ci priva al tempo stesso del potere di dire Io? Alcuni celebri testi di Heidegger e di Blanchot espongono questa seconda caratteristica. Ma, per quanto riguarda la terza caratteristica, quell'«Impotere» del pensiero che occupa il suo centro anche quando esso ha acquisito la capacità determinabile come creazione, è da ricondursi all'emergere di un insieme di segni ambigui che diventano tratti diagrammatici o movimenti infiniti e che assumono un valore di diritto, mentre, nelle altre immagini del pensiero, erano semplicemente dei fatti irrisori, selezionati e rigettati: come suggeriscono Kleist e Artaud, è il pensiero in quanto tale che si mette a ghignare, a stridere, a balbettare, a produrre glosso-lalie e gridi che lo portano a creare o a provare¹³. E se il pensiero cerca, lo fa non tanto come un uomo che dispone di un metodo, quanto piuttosto come un cane che fa dei balzi disordinati... Non è il caso di vantarsi di una tale immagine del pensiero, che comporta molta sofferenza senza gloria e che indica quanto sia diventato difficile pensare: l'immanenza.

La storia della filosofia è paragonabile all'arte del ritratto. Non si tratta di «far somigliare», ossia di ripetere ciò che il filosofo ha detto, ma di produrre la somiglianza liberando contemporanea-

mente il piano di immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato. Sono ritratti mentali, noetici, macchinici. E malgrado vengano fatti di solito con mezzi filosofici, possono anche essere prodotti esteticamente. È il modo in cui Tinguely ha presentato recentemente dei monumentali ritratti macchinici di filosofi, che operano potenti movimenti infiniti, congiunti o alternativi, pieghevoli e svolgibili, con suoni, lampi, materie d'essere e immagini di pensiero che seguono dei piani curvi complessi¹⁴. E tuttavia, se ci è permesso muovere una critica a un così grande artista, sembra che il tentativo non sia ancora perfettamente messo a punto. Nel Nietzsche non danza nulla, mentre altrove Tinguely ha saputo così bene far danzare le macchine. Lo Schopenhauer non ci manifesta nulla di decisivo, mentre le quattro Radici, il velo di Maya sembravano pronti a occupare il piano bifronte del Mondo come volontà e rappresentazione. Lo Heidegger non presenta alcun velamento-svelamento sul piano di un pensiero che non pensa ancora. Forse sarebbe stato necessario fare più attenzione al piano di immanenza tracciato come macchina astratta e ai concetti creati come pezzi della macchina. Si potrebbe immaginare in questo senso un ritratto macchinico di Kant, illusioni comprese (si veda lo schema sottostante).



1. L' «Io penso» a testa di bue, sonorizzato, che non cessa di ripetere Io = Io. 2. Le categorie come concetti universali (quattro grandi titoli): steli estensibili e retrattili che seguono il movimento circolare di 3. 3. La ruota mobile degli schemi. 4. Il ruscello

poco profondo, il Tempo come forma di interiorità in cui la ruota degli schemi affonda e risale. 5. Lo Spazio come forma di esteriorità: rive e fondo. 6. L'io passivo in fondo al ruscello e come congiungimento delle due forme. 7. I principî dei giudizi sintetici che percorrono lo spazio-tempo. 8. Il campo trascendentale dell'esperienza possibile, immanente all'Io (piano di immanenza). 9. Le tre Idee, o illusioni di trascendenza (cerchi girevoli dell'orizzonte assoluto: Anima, Mondo e Dio).

Ci sono molti problemi che riguardano la filosofia come pure la storia della filosofia. Gli strati del piano di immanenza, ora si separano fino a opporsi gli uni agli altri adattandosi ciascuno a questo o quel filosofo, ora al contrario si riuniscono in quantità sufficiente per coprire dei periodi abbastanza lunghi. Inoltre, gli stessi rapporti tra l'instaurazione di un piano prefilosofico e la creazione di concetti filosofici sono complessi. Su un lungo periodo, alcuni filosofi possono creare concetti nuovi restando sullo stesso piano e presupponendo la stessa immagine di un filosofo precedente che avranno riconosciuto come maestro: Platone e i neoplatonici, Kant e i neokantiani (o anche la maniera in cui Kant stesso riattiva certi frammenti di platonismo). In tutti i casi, ciò comporterà un prolungamento e delle nuove curvature del piano primitivo, al punto da far sorgere il dubbio che si tratti di un altro piano intessutosi nelle maglie del primo. Il problema di distinguere i casi in cui alcuni filosofi sono – e fino a che punto – i «discepoli» di un altro filosofo da quelli in cui lo criticano cambiando piano, allestendo un'altra immagine, implica dunque delle valutazioni tanto più complesse e relative, in quanto i concetti che occupano un piano non si lasciano mai semplicemente dedurre. I concetti che vengono a popolare uno stesso piano, anche se in date molto diverse e in virtù di particolari collegamenti, verranno chiamati concetti dello stesso gruppo, al contrario di quelli che rinviano a piani diversi. La corrispondenza tra con-

cetti creati e piano instaurato è rigorosa, ma si realizza a partire da rapporti indiretti che restano da determinare.

Si può dire che un piano sia «migliore» di un altro, che risponda o meno alle esigenze dell'epoca? Cosa vuol dire rispondere alle esigenze, e quale rapporto esiste tra i movimenti o tratti diagrammatici di un'immagine del pensiero e i movimenti o tratti socio-storici di un'epoca? Tali problemi possono essere sviluppati solo rinunciando al punto di vista strettamente storico del prima e del dopo e prendendo in considerazione il tempo della filosofia piuttosto che la storia della filosofia; cioè un tempo strategico, in cui il prima e il dopo non indicano altro che un ordine di sovrapposizioni. Certi percorsi (movimenti) non acquistano significato e direzione se non come scorciatoie o deviazioni di percorsi cancellati; una curvatura variabile non può apparire se non in quanto trasformazione di una o di molte altre; un foglio o uno strato del piano di immanenza sarà necessariamente al di sopra o al di sotto rispetto a un altro e le immagini del pensiero non possono sorgere in un ordine qualsiasi, poiché esse implicano dei cambiamenti di orientamento che possono essere individuati direttamente solo in base all'immagine anteriore (e anche per il concetto, il punto di condensazione che lo determina suppone o la disgregazione di un punto o l'agglomerazione dei punti precedenti). I paesaggi mentali non cambiano casualmente attraverso le età: è stato necessario che qui si innalzasse una montagna, o che un fiume passasse di là, magari recentemente, per conferire al suolo, ormai secco e piatto, un tale andamento, una tale tessitura. È vero che strati antichissimi possono riemergere, farsi strada attraverso le formazioni che li avevano ricoperti e affiorare direttamente allo strato odierno imprimendogli una nuova curvatura. Per essere ancora più precisi, a seconda delle regioni considerate, le

sovrapposizioni non sono necessariamente le stesse e non hanno lo stesso ordine. Il tempo filosofico è quindi un grandioso tempo di coesistenza, che non esclude il prima e il dopo ma li sovrappone in un ordine stratigrafico. È un divenire infinito della filosofia, che interseca ma non si confonde con la sua storia. La vita dei filosofi, e anche la parte più marginale della loro opera, obbediscono a leggi di ordinaria successione; ma i loro nomi propri coesistono e brillano, sia come punti luminosi che ci fanno riattraversare le componenti di un concetto, sia come punti cardinali di un foglio o di uno strato che non cessano di ritornare fino a noi, come la luce delle stelle morte, più viva che mai. La filosofia è divenire, non storia; è coesistenza di piani, non successione di sistemi.

Nel bene e nel male, i piani possono perciò separarsi oppure riunirsi. Li accomuna il fatto di restaurare trascendenza e illusione (non possono farne a meno), ma anche di combatterle con accanimento e ciascuno ha inoltre il proprio modo particolare di fare entrambe le cose. Esiste un piano «migliore» che non assegnerebbe l'immanenza a Qualcosa = x , e che non mimerebbe più nulla di trascendente? Si direbbe che IL piano di immanenza sia contemporaneamente ciò che deve essere pensato e ciò che non può essere pensato. Esso sarebbe dunque il non-pensato nel pensiero. È lo zoccolo di tutti i piani, immanente a ogni piano pensabile che non riesce a pensarlo, la parte più intima del pensiero e al tempo stesso il suo fuori assoluto. Un fuori più lontano di ogni mondo esterno, perché è un dentro più profondo di ogni mondo interno: è l'immanenza, «l'intimità come Fuori, l'esterno trasformatosi nell'intrusione che soffoca, nel capovolgimento dell'uno e dell'altro»¹⁵. Andata e ritorno incessante del piano, movimento infinito. Forse è il gesto supremo della filosofia: non tanto pensare IL piano di immanenza,

quanto mostrare che esso è là, non pensato in ogni piano, pensarlo come il fuori e il dentro del pensiero, il fuori non esterno o il dentro non interno. Ciò che non può essere pensato, e che tuttavia deve essere pensato, fu pensato una volta, come una volta si è incarnato il Cristo per mostrare la possibilità dell'impossibile. Spinoza è quindi il Cristo dei filosofi, e i maggiori filosofi non sono altro che degli apostoli che si allontanano o si avvicinano a questo mistero. Spinoza, l'infinito divenire-filosofo, ha mostrato, allestito, pensato il piano di immanenza «migliore», il più puro, quello che non si offre al trascendente né lo restituisce, quello che ispira meno illusioni, cattivi sentimenti e percezioni sbagliate...

¹ Sull'elasticità del concetto, Hubert Damisch, Prefazione a *Prospectus*, di J. Dubuffet, Gallimard, Paris 1967, vol. I, pp. 18, 19 [trad. it. *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971].

² Jean-Pierre Luminet distingue gli orizzonti relativi, come l'orizzonte terrestre incentrato su un osservatore e che si sposta con lui, e l'orizzonte assoluto, «orizzonte degli eventi», indipendente da qualunque osservatore e che divide gli eventi in due categorie, visti e non visti, comunicabili e non comunicabili (*Le trou noir et l'infini* in *Les dimensions de l'infini*, Istituto culturale italiano di Parigi). Si rinvia anche al testo zen del monaco giapponese Dôgen, che invoca l'orizzonte o la «riserva» degli eventi: *Shôbogenzo*, Ed. de la Différence, Paris 1980, traduzione e commento di René de Ceccaty e Nakamura.

³ Epicuro, *Epistula ad Herodotum*, 61-62, in *Opere*, Einaudi, Torino 1973, pp. 54-57.

⁴ Su questi dinamismi, cfr. Michel Courthial, *Le visage*, in corso di stampa.

⁵ François Laruelle persegue uno dei tentativi più interessanti della filosofia contemporanea: egli invoca un Uno - Tutto che qualifica come «non-filosofico» e, stranamente, come «scientifico», sul quale si radica la «decisione filosofica». Questo Uno-Tutto sembra vicino a Spinoza. Cfr. *Philosophie et non-philosophie*, Ed. Mardaga, Paris 1989.

⁶ Etienne Souriau pubblicò nel 1939 *L'instauration philosophique*, Ed. Alcan: sensibile all'attività creativa in filosofia, egli invocava una sorta di piano di instaurazione come base di questa creazione, o «filosofema», animato da dinamismi (pp. 62-63).

⁷ Cfr. Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, P. U. F., Paris 1962, pp. 105-125 [trad. it. *Le origini del pensiero greco*, Ed. Riuniti, Roma 1984, pp. 90-106].

⁸ Kant, *Critica della ragion pura*, Utet, Torino 1967, vol. I: lo spazio come

forma di exteriorità è «in noi» non meno del tempo come forma di interiorità (Critica del quarto paralogismo). E sull'Idea come «orizzonte», cfr. *Appendice alla dialettica trascendentale*.

⁹ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Ed. de la Différence, Paris 1990, p. 132: sul rapporto della trascendenza con l'interruzione del movimento o «fermo immagine».

¹⁰ J. P. Sartre, *La transcendance de l'Ego*, Ed. Vrin, Paris 1965 [trad. it. *La trascendenza dell'ego*, Arturo Berisio editore, Napoli 1971 (invocazione di Spinoza, p. 59)].

¹¹ A. Artaud, *Les Tarahumaras*, Gallimard, Paris 1971 [trad. it. *Al paese dei Tarahumara*, Adelphi, Milano 1988].

¹² Biran, *Sa vie et ses pensées*, Ed. Naville (anno 1823), p. 357.

¹³ Cfr. H. Kleist, *De l'élaboration progressive des idées dans le discours in Anecdotes et petits écrits*, Payot, Paris 1981 [trad. it. *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso in Aneddoti, saggi, scritti satirici, Opere*, Sansoni, Firenze 1959, vol. II p. 876]. E Artaud, *Correspondance avec Rivière*, in *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1983, vol. I.

¹⁴ Tinguely, catalogo Beaubourg, 1989.

¹⁵ Blanchot, *L'infinito intrattenimento* cit., p. 62. Sull'impensato nel pensiero, M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966 [trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 347-353]. Ed il «lontano interiore» di Michaux.

3. I personaggi concettuali

ESEMPIO V

Il cogito di Descartes è creato in quanto concetto, ma ha dei presupposti. Non però nel senso che un concetto presuppone altri concetti (come, per esempio, «uomo» presuppone «animale» e «razionale»), giacché si tratta piuttosto di presupposti impliciti, soggettivi, preconconcettuali, che formano un'immagine del pensiero: chiunque sa cosa significhi pensare. Tutti hanno la possibilità di pensare, tutti vogliono il vero... Esiste qualcos'altro al di fuori di questi due elementi, al di fuori cioè del concetto e del piano di immanenza, o immagine del pensiero che sarà occupato da concetti dello stesso gruppo (il cogito e i concetti ad esso collegabili)? Nel caso di Descartes, c'è qualcos'altro che non sia il cogito creato e l'immagine presupposta del pensiero? Qualcos'altro effettivamente c'è, qualcosa di assai misterioso che appare a tratti, o che traspare, che sembra avere un'esistenza sfumata, a metà strada tra il concetto e il piano preconconcettuale, e che vaga dall'uno all'altro. Per ora sarà l'Idiota: è lui che dice Io, che lancia il cogito, ma che detiene anche i presupposti soggettivi o che traccia il piano. L'idiotia è il pensatore privato in opposizione al professore pubblico (lo scolastico): il professore non smette di rinviare ai concetti insegnati (l'uomo animale razionale), mentre il pensatore privato forma un concetto con le forze innate che ciascuno di per sé possiede di diritto (io penso). Ecco un tipo di personaggio molto strano, colui che vuole pensare e che pensa da solo, grazie alla «luce naturale». L'idiotia è un personaggio concettuale. Possiamo precisare la domanda: ci sono dei precursori del cogito? Da dove viene il personaggio dell'idiotia? Come è apparso? Forse in una sfera cristiana, ma come reazione contro l'organizzazione «scolastica» del cristianesimo, contro l'organizzazione autoritaria della Chiesa? Non se ne trovano già le tracce in Sant'Agostino? Non è Nicola Cusano a conferirgli il suo pieno valore di personaggio concettuale? E ciò

perché questo filosofo si sarebbe avvicinato al cogito, ma senza riuscire ancora a farlo cristallizzare come concetto¹. In ogni caso, la storia della filosofia deve passare attraverso lo studio di questi personaggi, cogliere le loro mutazioni seguendo i piani e la loro varietà seguendo i concetti. E la filosofia non cessa di far vivere e alimentare i personaggi concettuali.

L'idiota riapparirà in un'altra epoca e in un altro contesto, ancora cristiano ma questa volta russo. Diventando slavo, l'idiota è rimasto al singolare, un pensatore privato, ma la sua singolarità si è trasformata. È Chestov a scoprire in Dostoevskij la potenza di una nuova opposizione tra il pensatore privato e il professore pubblico². Il vecchio idiota voleva delle evidenze alle quali sarebbe arrivato da solo: nell'attesa, avrebbe dubitato di tutto, anche che $3 + 2 = 5$; avrebbe messo in dubbio tutte le verità della Natura. Il nuovo Idiota non vuole nessuna evidenza, non si «rassegnerà» mai al fatto che $3 + 2 = 5$, vuole l'assurdo: non è più la stessa immagine del pensiero. Il vecchio idiota voleva il vero, ma il nuovo vuole fare dell'assurdo la massima potenza del pensiero, ossia creare. Il vecchio idiota voleva rendere conto solo alla ragione, ma il nuovo idiota, più vicino a Giobbe che a Socrate, vuole che gli si renda conto di «ogni vittima della Storia»; non si tratta degli stessi concetti. Egli non accetterà mai la verità della Storia. Il vecchio idiota voleva rendersi conto da solo di ciò che era o non era comprensibile, razionale o non razionale, perduto o salvato, ma il nuovo idiota vuole che gli si restituisca quanto è andato perduto, l'incomprensibile, l'assurdo. Di certo non è lo stesso personaggio, c'è stata una mutazione. Purtuttavia, un filo tenue unisce i due idioti, come se il primo dovesse ora perdere la ragione perché il secondo ritrovi ciò che l'altro aveva precedentemente perduto acquisendola. Forse Descartes è impazzito in Russia?

Può darsi che il personaggio concettuale non si riveli che alquanto di rado, o per allusione. Ciononostante è presente e, anche se innominato o sotterraneo, deve sempre essere ricostruito dal lettore. Talvolta, quando compare, ha un nome proprio: Socrate è il principale personaggio concettuale del platonismo. Molti filosofi hanno scritto dialoghi, ma è pericoloso confondere i personaggi del dialogo e i personaggi concettuali, giacché coincidono solo nominalmente e non hanno lo stesso ruolo. Il personag-

gio del dialogo espone alcuni concetti: nel caso più semplice, uno dei personaggi, quello simpatico, impersona l'autore, mentre gli altri, più o meno antipatici, rinviando ad altri filosofi, i cui concetti vengono esposti in modo da offrirsi alle critiche o alle modificazioni a cui l'autore li sottoporrà. I personaggi concettuali, al contrario, operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti. Così, anche quando sono «antipatici», appartengono pienamente al piano che il filosofo traccia e ai concetti che crea: essi segnalano allora i pericoli insiti in questo piano, le cattive percezioni, i cattivi sentimenti o anche i movimenti negativi che ne derivano, introducendo dei concetti originali il cui carattere di ripulsa resta una proprietà costituente di questa filosofia. Ciò vale a maggior ragione per i movimenti *positivi* del piano, i concetti *attrattivi* e i personaggi *simpatici*: tutta un' *Einfühlung* filosofica. E spesso, tra gli uni e gli altri, esistono grandi ambiguità.

Non è il personaggio concettuale a rappresentare il filosofo ma, al contrario, il filosofo è soltanto l'involucro del suo principale personaggio concettuale e di tutti gli altri, che sono gli intercessori, i veri soggetti della sua filosofia. I personaggi concettuali sono gli «eteronimi» del filosofo, mentre il nome del filosofo è il semplice pseudonimo dei suoi personaggi. Io non sono più io, ma un'attitudine del pensiero a vedersi e a svilupparsi attraverso un piano che mi traversa in numerosi punti. Il personaggio concettuale non ha niente a che vedere con una personificazione astratta, con un simbolo o un'allegoria, poiché vive, insiste. Il filosofo è l'idiosincrasia dei suoi personaggi concettuali. Il destino del filosofo è quello di diventare il proprio o i propri personaggi concettuali, così come loro divengono altro da ciò che sono storicamen-

te, mitologicamente o correntemente (il Socrate di Platone, il Dioniso di Nietzsche, l'Idiota di Cusano). Il personaggio concettuale è il divenire o il soggetto di una filosofia, è ciò che sta per il filosofo, al punto che Cusano o anche Descartes dovrebbero firmarsi «l'Idiota», così come Nietzsche si firma «l'Anticristo» o «Dioniso crocifisso». Gli atti di parola nella vita corrente rinviano a dei tipi psicosociali che testimoniano in realtà di una terza persona nascosta: io decreto la mobilitazione in quanto presidente della Repubblica, io ti parlo in quanto padre... In modo analogo, l'indicatore filosofico è un atto di parola alla terza persona in cui colui che dice Io è sempre un personaggio concettuale: io penso in quanto Idiota, io voglio in quanto Zarathustra, io danzo in quanto Dioniso, io pretendo in quanto Amante. Anche la durata bergsoniana ha bisogno di un cursore. Nell'enunciazione filosofica non si fa qualcosa dicendolo; il movimento si fa pensandolo per mezzo di un personaggio concettuale. I personaggi concettuali sono quindi i veri agenti di enunciazione. Chi è Io?, è sempre una terza persona.

Noi invochiamo Nietzsche perché pochi filosofi hanno operato in egual misura con dei personaggi concettuali, simpatici (Dioniso, Zarathustra) o antipatici (Cristo, il Prete, gli Uomini superiori, Socrate stesso diventato antipatico...). Si potrebbe credere che Nietzsche rinunci ai concetti. Invece egli ne crea di immensi e intensi («forze», «valore», «divenire», «vita», e dei concetti ripulsivi come «risentimento», «cattiva coscienza...»), tracciando nel contempo un nuovo piano di immanenza (movimenti infiniti della volontà di potenza e dell'eterno ritorno) che sconvolge l'immagine del pensiero (critica della volontà di verità). Ma nel suo caso i personaggi concettuali coinvolti non restano mai sottintesi. È vero che il loro manifestarsi è fonte di ambiguità al punto che mol-

ti lettori considerano Nietzsche un poeta, un taumaturgo o un creatore di miti. Ma i personaggi concettuali, in Nietzsche e altrove, non sono personificazioni mitiche, e tanto meno personaggi storici o eroi letterari o romanzeschi. Il Dioniso di Nietzsche non è quello dei miti, né il Socrate di Platone è quello della Storia. Divenire non è essere: Dioniso diventa filosofo e contemporaneamente Nietzsche diventa Dioniso. Anche in questo caso fu Platone a cominciare: diventò Socrate e contemporaneamente fece diventare Socrate un filosofo.

La differenza tra i personaggi concettuali e le figure estetiche consiste anzitutto nel fatto che gli uni sono potenze di concetti, mentre le altre sono potenze di affetti e di percetti. Gli uni operano su un piano di immanenza che è un'immagine del Pensiero-Essere (noumeno), le altre su un piano di composizione come immagine di Universo (fenomeno). Le grandi figure estetiche del pensiero e del romanzo, ma anche della pittura, della scultura e della musica, producono degli effetti che eccedono le affezioni e percezioni ordinarie, così come i concetti oltrepassano le opinioni correnti. Melville diceva che un romanzo, al di là di un'infinità di caratteri interessanti, contiene una sola Figura originale, unico sole di una costellazione di universi, inizio delle cose o faro che strappa all'ombra un universo nascosto: si pensi al capitano Achab o a Bartleby³. L'universo di Kleist è percorso da affetti che lo attraversano come frecce, o che si pietrificano all'improvviso là dove si ergono le figure di Homburg o di Pentesilea. Le figure non hanno niente a che vedere con la somiglianza o la retorica, ma sono la condizione in base alla quale le arti producono degli affetti di pietra e di metallo, di corde di venti, di linee e di colori, su un piano di composizione di universi. L'arte e la filosofia ritagliano il caos e l'affrontano, ma non è lo stesso

piano di taglio, non è lo stesso modo di popolarlo, da una parte costellazione di universi o affetti e percetti, dall'altra complessioni di immanenza o concetti. L'arte non pensa meno della filosofia, ma pensa per affetti e percetti.

Questo non impedisce che le due entità passino spesso l'una nell'altra, in un divenire che le trascina entrambe, in un'intensità che le codetermina. La figura teatrale e musicale di Don Giovanni diventa personaggio concettuale con Kierkegaard e il personaggio di Zarathustra in Nietzsche è già una grande figura di musica e di teatro. È come se tra gli uni e gli altri si producessero non soltanto alleanze ma anche biforcazioni e sostituzioni. Nel pensiero contemporaneo Michel Guérin è uno di coloro che hanno scoperto nel modo più profondo l'esistenza di personaggi concettuali nel cuore della filosofia; ma li definisce entro un «logodramma» o una «figurologia» che situa l'affetto nel pensiero⁴. Il fatto è che il concetto in quanto tale può essere concetto d'affetto, così come l'affetto, affetto di concetto. Il piano di composizione dell'arte e il piano di immanenza della filosofia possono scivolare l'uno nell'altro, al punto che i lembi dell'uno vengano occupati dalle entità dell'altro. In realtà, il piano e ciò che lo occupa sono sempre due parti relativamente distinte, relativamente eterogenee. Un pensatore può dunque modificare in modo decisivo ciò che significa pensare, allestire una nuova immagine del pensiero, instaurare un nuovo piano di immanenza. Ma può anche, invece di occuparlo creando nuovi concetti, popolarlo con altre istanze, altre entità: poetiche, romanzesche o addirittura pittoriche o musicali, e viceversa. È precisamente il caso di *Igitur*, personaggio concettuale trasposto su un piano di composizione, figura estetica tradotta su un piano di immanenza: il suo nome proprio è una congiunzione. Questi pensatori sono filosofi «a metà», ma sono anche mol-

to piú che filosofi, e tuttavia non sono dei saggi. Che forza in queste opere dai piedi squilibrati, in Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, in molti romanzieri inglesi e americani, da Melville a Lawrence o Miller, nei quali il lettore scopre ammirato il romanzo dello spinozismo... Non operano di certo una sintesi d'arte e di filosofia: biforcano, e non smettono di biforcare. Sono dei geni ibridi che non cancellano la differenza di natura, non la colmano ma, al contrario, fanno in modo che tutte le risorse del loro «atletismo» servano ad installarsi in questa stessa differenza, acrobati dilaniati in una perpetua impresa disperata.

A maggior ragione, i personaggi concettuali (e anche le figure estetiche) sono irriducibili a dei tipi psicosociali, benché ci siano anche qui degli sconfinamenti continui. Simmel, e in seguito Goffman, si sono inoltrati nello studio di quei tipi che appaiono spesso come instabili, nelle *enclaves* o ai margini di una società: lo straniero, l'escluso, l'emigrante, il passante, l'autoctono, colui che ritorna al suo paese...⁵; e non per il gusto dell'aneddoto. Ci sembra che un campo sociale, pur comportando strutture e funzioni, non ci informa direttamente su certi movimenti che riguardano il Socius. Già negli animali conosciamo l'importanza di attività dirette a formare territori, ad abbandonarli o uscirne, e anche a rifar territorio su qualcosa di altra natura (l'etologo dice che il compagno o l'amico di un animale «equivale a una casa» o che la famiglia è un «territorio mobile»). A maggior ragione l'ominide, che a partire dalla sua comparsa deterritorializza la zampa anteriore, la strappa alla terra per farne una mano, e la riterritorializza su rami e utensili. Un bastone è a sua volta un ramo deterritorializzato. Bisogna vedere come ciascuno, a qualunque età, nelle cose piú minute come nelle prove piú ardue, si cerca un territorio, sopporta o effet-

tua delle deterritorializzazioni e si riterritorializza quasi su qualunque cosa, un ricordo, un feticcio o un sogno. I ritornelli esprimono questi dinamismi potenti: la mia cassetta in Canada... addio io parto..., sí sono io, bisognava che tornassi... Non si può neanche dire cosa sia primario e forse ogni territorio presuppone una deterritorializzazione preliminare; oppure tutto si dà contemporaneamente. I campi sociali sono nodi inestricabili in cui i tre movimenti si compenetrano; per districarli, bisogna dunque diagnosticare dei veri tipi o personaggi. Il commerciante compra in un territorio, ma deterritorializza i prodotti in merci e si riterritorializza sui circuiti commerciali. Nel capitalismo, il capitale o la proprietà si deterritorializzano, cessano di essere fondiari e si riterritorializzano sui mezzi di produzione, mentre il lavoro dal canto suo diventa lavoro «astratto» riterritorializzato nel salario: per questo Marx non parla soltanto di capitale, di lavoro, ma sente il bisogno di costituire dei veri e propri tipi psicosociali, antipatici o simpatici, *il* capitalista, *il* proletario. Se si cerca di capire l'originalità del mondo greco, bisognerà domandarsi che tipo di territorio instaurano i Greci, in che modo si deterritorializzano, su cosa si riterritorializzano e su queste basi ricavare dei tipi propriamente greci (ad esempio l'Amico?) Non è sempre facile scegliere i tipi giusti in un dato momento, in una data società: come ad esempio lo schiavo affrancato, tipo di deterritorializzazione nell'impero cinese Ciú, figura di Escluso, il cui ritratto dettagliato è stato fatto dal sinologo Tökei.

Noi crediamo che i tipi psicosociali abbiano proprio questo senso: quello di rendere percettibili, nelle circostanze piú insignificanti o piú importanti, le formazioni di territori, i vettori di deterritorializzazione, i processi di riterritorializzazione.

Ma non ci sono anche territori e deterritorializzazioni non soltanto fisici e mentali, ma spirituali, non soltanto relativi, ma assoluti, in un senso ancora da determinare? Quali sono la Patria o i Natali invocati dal pensatore, filosofo o artista? La filosofia è inseparabile da un Natale di cui testimoniano altrettanto bene l'a priori, l'innèità o la reminiscenza. Ma perché questa patria è sconosciuta, perduta, dimenticata e fa del pensatore un Esiliato? Che cosa gli restituirà un equivalente di territorio che equivalga a un «a casa»? Quali saranno i ritornelli filosofici? Qual è il rapporto del pensiero con la Terra? Socrate, l'Ateniese che non ama viaggiare, è guidato, quando è giovane, da Parmenide d'Elea, sostituito dallo Straniero quando è poi vecchio, come se il platonismo avesse bisogno di almeno due personaggi concettuali⁶. Che sorta di straniero c'è nel filosofo, con quell'aria di chi ritorna dal paese dei morti? I personaggi concettuali hanno questo ruolo: manifestare i territori, le deterritorializzazioni e le riterritorializzazioni assolute del pensiero. I personaggi concettuali sono dei pensatori, unicamente dei pensatori e i loro tratti personalistici si ricongiungono strettamente ai tratti diagrammatici del pensiero e ai tratti intensivi dei concetti. Tale o talaltro personaggio concettuale pensa in noi, forse senza neanche preesisterci. Per esempio, se si dice che un personaggio concettuale balbetta, non si tratta affatto di un tipo che balbetta in una lingua, ma di un pensatore che fa balbettare tutto il linguaggio e che fa del balbettare il tratto del pensiero stesso in quanto linguaggio: interessante allora è sapere «qual è questo pensiero che non può che balbettare». O ancora, se si dice che un personaggio concettuale è l'Amico, oppure il Giudice, il Legislatore, non si tratta di stati privati, pubblici o giuridici, ma di ciò che spetta di diritto al pensiero e solo al pensiero. Balbuziente, amico, giudice non per-

dono la loro esistenza concreta; al contrario ne assumono una nuova, come condizioni interne al pensiero per il suo esercizio reale con questo o quell'altro personaggio concettuale. Non sono due amici che si esercitano a pensare, è il pensiero a esigere che il pensatore sia un amico, per dividersi al proprio interno e potersi esercitare. È il pensiero stesso che esige questa divisione del pensiero tra amici. Non si tratta di determinazioni empiriche, psicologiche e sociali, e ancor meno di astrazioni, ma di intercessori, di cristalli o di germi del pensiero.

Anche se la parola «assoluto» si rivela esatta, non si dovrà credere che le deterritorializzazioni e riterritorializzazioni del pensiero trascendano quelle psicosociali; ma neanche vi si riducono, o ne sono un'astrazione, un'espressione ideologica. È piuttosto una congiunzione, un sistema di rinvii o di passaggi perpetui. I tratti dei personaggi concettuali hanno, con l'epoca e l'ambiente storico in cui appaiono, dei rapporti che solo i tipi psicosociali permettono di valutare. Ma, inversamente, i movimenti psichici e mentali dei tipi psicosociali, i loro sintomi patologici, i loro atteggiamenti relazionali, i loro modi esistenziali, i loro statuti giuridici diventano suscettibili di una determinazione puramente pensante e pensata, che li strappa alle condizioni storiche di una società come pure al vissuto degli individui, per farne dei tratti di personaggi concettuali o degli «eventi del pensiero» sul piano che esso si traccia o sotto i concetti che crea. I personaggi concettuali e i tipi psicosociali rinviano gli uni agli altri e si coniugano senza mai confondersi.

Nessuna lista di tratti dei personaggi concettuali può essere esaustiva, poiché ne nascono in continuazione e variano con il piano di immanenza. E, su un piano dato, diversi generi di tratti si mischiano per comporre un personaggio. Noi presumiamo che ci siano dei tratti patici: l'I-

diota, colui che vuole pensare da solo, è al tempo stesso un personaggio che può mutare, assumere un altro significato. Ma anche un Folle, una sorta di folle, pensatore catalettico o «mummia» che trova nel pensiero un'impotenza a pensare. Oppure un grande maniaco, un delirante, che cerca ciò che precede il pensiero, un Già-presente, ma nel seno del pensiero stesso... La filosofia e la schizofrenia sono state spesso paragonate; ma un conto è lo schizofrenico in quanto personaggio concettuale che vive intensamente nel pensatore e lo forza a pensare, un altro lo schizofrenico in quanto tipo psicosociale che rimuove il vivente e gli ruba il suo pensiero. E i due talvolta si coniugano, si stringono come se a un evento troppo forte corrispondesse uno stato vissuto troppo difficile da sopportare.

Ci sono dei *tratti relazionali*: «l'Amico», ma un amico che non ha più relazioni con il suo amico se non attraverso una cosa amata fonte di rivalità. Sono il «Pretendente» e il «Rivale» che si disputano la cosa o il concetto, ma il concetto ha bisogno di un corpo sensibile non cosciente, addormentato, il «Fanciullo» che viene ad aggiungersi ai personaggi concettuali. Ma allora non ci troviamo già su un altro piano, dato che l'amore è simile alla violenza che obbliga a pensare, «Socrate amante», mentre l'amicizia domandava soltanto un po' di buona volontà? E come impedire a una «Fidanzata» di assumere a sua volta il ruolo di personaggio concettuale, a rischio di perdersi, ma non senza che il filosofo stesso «diventi» donna? Come dice Kierkegaard (o Kleist o Proust) una donna non vale più dell'amico che ne è esperto? E che succede se la donna stessa diventa filosofo? E che pensare di una «Coppia» che sarebbe interna al pensiero e farebbe di «Socrate sposato» il personaggio concettuale? A meno che non siamo ricondotti all'«Amico», ma dopo un cimento trop-

po forte, una catastrofe indicibile, dunque in un senso ancora nuovo, in una mutua disperazione, una mutua stanchezza che formano un nuovo diritto del pensiero (Socrate diventato ebreo). Non due amici che comunicano e ricordano insieme, ma che attraversano al contrario un'amnesia o un'afasia capaci di spezzare il pensiero, di dividerlo al suo interno. I personaggi proliferano e si biforcano, si scontrano, si sostituiscono...⁷.

Ci sono dei *tratti dinamici*: se avanzare, arrampicarsi, scendere sono dinamismi di personaggi concettuali, saltare alla maniera di Kierkegaard, danzare come Nietzsche, immergersi come Melville ne costituiscono altri, per atleti filosofici irriducibili gli uni agli altri. E se i nostri sport sono oggi in piena trasformazione, se le vecchie attività produttrici di energia fanno posto a esercizi che si inseriscono, al contrario, su fasci energetici esistenti, non si tratta soltanto di una mutazione nel tipo, ma di nuovi tratti dinamici che si introducono in un pensiero che «scivola» con nuove materie di essere, onda o neve, facendo del pensatore una sorta di surfista in quanto personaggio concettuale; non rinunciamo allora al valore energetico del tipo sportivo, per liberare la differenza dinamica pura che si esprime in un nuovo personaggio concettuale.

Ci sono dei *tratti giuridici*, nella misura in cui il pensiero non cessa di reclamare ciò che gli spetta di diritto e di scontrarsi con la Giustizia, dai presocratici in poi: ma non si tratta forse del potere del Pretendente, o del Querelante, quale la filosofia lo desume dal tribunale tragico greco? E non verrà a lungo proibito al filosofo di essere Giudice? Egli sarà tutt'al più il dottore arruolato nella giustizia di Dio, a meno che non sia egli stesso l'accusato... E quando Leibniz fa del filosofo l'Avvocato di un Dio minacciato ovunque, non si tratta forse di un nuovo personaggio concettuale? E che dire degli empiristi e del-

lo strano personaggio che essi inaugurano con l'Investigatore? Non è forse Kant a trasformare infine il filosofo in un Giudice nel momento stesso in cui la ragione costituisce un tribunale? Ma si tratta del potere legislativo di un giudice determinante o del potere giudiziario, della giurisprudenza di un giudice riflettente? Si tratta di due personaggi concettuali molto diversi. A meno che il pensiero non rovesci tutto, giudici, avvocati, querelanti, accusatori e accusati, come Alice su un piano di immanenza in cui Giustizia è sinonimo di Innocenza, e in cui l'Innocente diviene il personaggio concettuale che non deve più giustificarsi, una sorta di bambino giocherellone contro cui non si può più nulla, uno Spinoza che non ha lasciato sussistere nessuna illusione di trascendenza. Bisogna forse che il giudice e l'innocente si confondano, cioè che gli esseri vengano giudicati dall'interno: certamente non in nome della Legge o di Valori, né in virtù della loro coscienza, ma con i criteri puramente immanenti della loro esistenza («al di là del Bene e del Male, questo almeno non vuol dire al di là del buono e del cattivo...»)

Ci sono in effetti dei *tratti esistenziali*: Nietzsche diceva che la filosofia inventa dei modi di esistenza o delle possibilità di vita. Basta perciò qualche aneddoto di vita per fare il ritratto di una filosofia, come sapeva Diogene Laerzio, che scrisse il «libro del cuore» o la leggenda dorata dei filosofi, Empedocle e il suo vulcano, Diogene e la sua botte. La vita alquanto borghese della maggior parte dei filosofi moderni potrebbe essere un'obiezione; ma la giarrettiera di Kant non è forse un aneddoto di vita adeguato al sistema della Ragione⁸? Anche il gusto di Spinoza per i combattimenti dei ragni è dovuto al fatto che questi riproducono puramente i rapporti tra i modi nel sistema dell'Etica in quanto etologia superiore. Il fatto è che questi aneddoti non rinviano semplicemente a un ti-

po sociale o psicologico di filosofo (il principe Empedocle o lo schiavo Diogene), ma manifestano piuttosto i personaggi concettuali che lo abitano. Le possibilità di vita o i modi di esistenza possono essere inventati solo su un piano di immanenza che sviluppa la potenza di personaggi concettuali. Il viso e il corpo dei filosofi ospitano questi personaggi che spesso conferiscono loro un'aria strana, soprattutto nello sguardo, come se qualcun altro vedesse attraverso i loro occhi. Gli aneddoti di vita raccontano il rapporto di un personaggio concettuale con animali, piante o rocce, rapporto in cui il filosofo stesso diventa qualcosa di inatteso e assume una statura tragica e comica che da solo non avrebbe. È tramite i nostri personaggi che noi filosofi diventiamo sempre altro e rinasciamo giardino pubblico o zoo.

ESEMPIO VI

Anche le illusioni di trascendenza ci servono da fonte di aneddoti di vita. Perché quando ci vantiamo di incontrare il trascendente nell'immanenza, non facciamo altro che ricaricare il piano di immanenza con l'immanenza stessa: Kierkegaard salta fuori dal piano, ma ciò che gli è «restituito» in questa sospensione, in questo arresto di movimento, sono la fidanzata o il figlio perduti, è l'esistenza sul piano di immanenza⁹. Kierkegaard non esita a dirlo: per quanto riguarda la trascendenza, un po' di «rassegnazione» basterebbe, ma è necessario in più che l'immanenza sia restituita. Pascal scommette sull'esistenza trascendente di Dio, ma la posta della scommessa, ciò su cui si scommette, è l'esistenza immanente di colui che crede che Dio esista. Solo questa esistenza è capace di coprire il piano di immanenza, di acquisire il movimento infinito, di produrre e riprodurre delle intensità, mentre l'esistenza di colui che crede che Dio non esista, cade nel negativo. Potrebbe fare al caso nostro ciò che François Jullien dice del pensiero cinese, dove la trascendenza è relativa e non rappresenta nient'altro che un'«assolutizzazione dell'immanenza»¹⁰. Non abbiamo la minima ragione di pensare che ci vogliano valori trascendenti per raffrontare e selezionare i modi di esistenza, per decidere che uno è «migliore» dell'altro. Al contrario, non ci sono che criteri immanenti e una possibilità di vita si valuta in sé, in base ai movimenti che traccia

e alle intensità che crea su un piano di immanenza; è respinto ciò che non traccia e non crea. Un modo di esistenza è buono o cattivo, nobile o volgare, pieno o vuoto, indipendentemente dal Bene e dal Male e da ogni valore trascendente: non c'è mai altro criterio che il tenore di esistenza, l'intensificazione della vita. Pascal e Kierkegaard lo sapevano bene, esperti com'erano di movimenti infiniti e capaci di trarre dall'Antico Testamento nuovi personaggi concettuali in grado di tener testa a Socrate. Il «cavaliere della fede» di Kierkegaard, colui che salta, lo scommettitore di Pascal, che lancia i dadi, sono gli uomini di una trascendenza o di una fede. Ma non cessano di ricaricare l'immanenza: sono filosofi, o piuttosto gli intercessori, i personaggi concettuali che fanno le veci di questi due filosofi e che non si preoccupano più dell'esistenza trascendente di Dio, ma soltanto delle possibilità immanenti infinite prodotte dall'esistenza di colui che crede che Dio esista.

Il problema cambierebbe se si trattasse di un altro piano di immanenza. Non però nel senso che colui che crede che Dio non esista potrebbe qui avere il sopravvento, poiché egli appartiene ancora al vecchio piano, sebbene come movimento negativo. Ma, sul nuovo piano, il problema potrebbe riguardare l'esistenza di colui che crede al mondo, non come esistente ma come possibilità di movimenti e di intensità, atti a generare ulteriori e nuovi modi di esistenza, più vicini agli animali e alle rocce. Può darsi che credere in questo mondo, in questa vita sia diventato la nostra impresa più difficile o l'impresa di un modo di esistenza da scoprire oggi sul nostro piano di immanenza. È la conversione empirista (noi abbiamo tanti motivi per non credere al mondo degli uomini, abbiamo perso il mondo, e questo è peggio dell'aver perso una fidanzata, un figlio o un dio...) Sí, il problema è cambiato.

Il personaggio concettuale e il piano di immanenza stanno in un rapporto di presupposizione reciproca. Ora il personaggio sembra precedere il piano, e ora seguirlo. Questo perché esso appare due volte, interviene due volte. Da una parte affonda nel caos, ne trae delle determinazioni che saranno i tratti diagrammatici di un piano di immanenza: come se sottraesse al caso-caos una manciata di dadi per lanciarli su un tavolo. D'altra parte, a ogni dado che ricade esso fa corrispondere i tratti intensivi di un concetto che viene a occupare una delle regioni del tavo-

lo, come se questo si fendesse secondo le cifre. Con i suoi tratti personalistici, il personaggio concettuale interviene dunque, tra il caos e i tratti diagrammatici di un piano di immanenza, ma anche tra il piano e i tratti intensivi dei concetti che vengono a popolarlo. *Igitur*. I personaggi concettuali costituiscono i punti di vista secondo cui i piani di immanenza si separano o si avvicinano, ma anche le condizioni a partire da cui ogni piano si trova riempito da concetti dello stesso gruppo. Ogni pensiero è un *fiat*, produce un colpo di dadi: costruttivismo. Ma è un gioco molto complesso, perché il lancio è fatto di movimenti infiniti reversibili e piegati gli uni negli altri, cosicché la ricaduta non può prodursi che a velocità infinita, creando le forme finite che corrispondono alle ordinate intensive di questi movimenti: ogni concetto è una cifra che non preesisteva. I concetti non si deducono dal piano, è necessario che sia il personaggio concettuale a crearveli e a tracciare il piano stesso; ma le due operazioni non si confondono nel personaggio, che si presenta come un operatore distinto.

I piani sono innumerevoli, ciascuno a curvatura variabile, e si raggruppano o si separano secondo i punti di vista costituiti dai personaggi. Ogni personaggio ha molteplici tratti, che possono dar luogo ad altri personaggi sullo stesso piano o su un altro: c'è una proliferazione di personaggi concettuali. C'è un'infinità di concetti possibili su un piano: risuonano, si collegano con dei ponti mobili, ma è impossibile prevedere l'andatura che assumono in funzione delle variazioni della curvatura. Si creano a raffica e non cessano di biforcarsi. Il gioco è tanto più complesso, su ogni piano, in quanto i movimenti negativi infiniti sono avvolti in quelli positivi ed esprimono i rischi e i pericoli che il pensiero affronta, le false percezioni e i cattivi sentimenti che lo circondano; ci sono anche

personaggi concettuali antipatici, che aderiscono strettamente a quelli simpatici e da cui questi ultimi non riescono a divincolarsi (non ci sono soltanto Zarathustra ossessionato dalla «sua» scimmia o dal suo buffone, o Dioniso che non si separa dal Cristo, ma anche Socrate che non riesce a separarsi dal «suo» sofista e il filosofo critico che non smette di scongiurare i suoi cattivi duplicati); ci sono infine dei concetti ripulsivi captati negli attrattivi, ma che disegnano sul piano delle regioni di intensità bassa o vuota senza cessare di isolarsi, di disaccordarsi, di rompere le connessioni (la trascendenza stessa non ha i «suoi» concetti?) Ma i segni dei piani, dei personaggi e dei concetti restano ambigui, e ciò al di là di ogni ripartizione vettoriale, in quanto si piegano gli uni negli altri, si stringono o si situano in un rapporto di prossimità reciproca. Per questo la filosofia opera sempre colpo su colpo.

La filosofia presenta tre elementi, ciascuno dei quali corrisponde agli altri due, ma deve essere considerato per proprio conto: il piano prefilosofico che essa deve tracciare (immanenza), il o i personaggi pro-filosofici che deve inventare e far vivere (insistenza), i concetti filosofici che deve creare (consistenza). Tracciare, inventare, creare costituiscono la trinità filosofica. Trattati diagrammatici, personalistici e intensivi. Ci sono gruppi di concetti diversi, a seconda che risuonino o lancino dei ponti mobili, o coprano uno stesso piano di immanenza che li collega gli uni agli altri. Ci sono delle famiglie di piani, a seconda che i movimenti infiniti del pensiero si pieghino gli uni negli altri e compongano delle variazioni di curvatura, o che al contrario selezionino delle varietà non componibili. Ci sono diversi tipi di personaggi a seconda delle loro possibilità di incontro, magari ostili, per quanto disposti su uno stesso piano ed entro un gruppo. Ma è spesso difficile determinare se si tratti dello stesso gruppo, dello

stesso tipo, della stessa famiglia. Ci vuole un certo «gusto».

Siccome nessuno di questi tre elementi si deduce dagli altri, è necessario un loro coadattamento. Chiamiamo «gusto» questa facoltà filosofica di coadattamento che regola la creazione dei concetti. Se si chiama Ragione il tracciato del piano, Immaginazione l'invenzione dei personaggi, Intelletto la creazione dei concetti, il gusto si rivelerà essere la triplice facoltà del concetto ancora indeterminato, del personaggio ancora nel limbo, del piano ancora trasparente. Perciò bisogna creare, inventare, tracciare, ma il gusto deve fare da regola di corrispondenza tra le tre istanze che differiscono per natura. Non è quindi una facoltà di misurazione. Non si troverà nessuna misura nei movimenti infiniti che compongono il piano di immanenza, in queste linee accelerate senza contorno, in queste pendenze e curvature, né in questi personaggi sempre eccessivi, talvolta antipatici, e nemmeno nei concetti dalle forme irregolari, dalle intensità stridenti, dai colori così vivaci e barbari da poter provocare una sorta di «disgusto» (in particolare nei concetti ripulsivi). Tuttavia, ogni volta che c'è gusto filosofico c'è amore del concetto ben fatto, laddove «ben fatto» non significa una moderazione del concetto ma una sorta di rilancio, di modulazione in cui l'attività concettuale non trova un limite in se stessa ma soltanto nelle altre due illimitate attività. Se i concetti preesistessero belli e fatti, dovrebbero rispettare dei limiti; ma anche il piano «prefilosofico» è chiamato così soltanto perché lo si traccia come presupposto, e non perché esso preesisterebbe senza essere tracciato. Le tre attività sono rigorosamente simultanee e hanno solo rapporti incommensurabili. La creazione dei concetti non ha altro limite all'infuori del piano che questi vengono a popolare; ma il piano stesso è illimitato e il suo trac-

ciato si conforma solo ai concetti da creare, in quanto deve collegarli, o ai personaggi da inventare, in quanto deve sostenerli. La stessa cosa si produce in pittura: anche per i mostri e i nani esiste un gusto, secondo cui essi devono essere ben fatti. Ciò non significa renderli innocui, ma mettere in rapporto i loro contorni irregolari con una tessitura della pelle o un fondo della Terra come materia germinale con cui sembrano giocare. C'è un gusto del colore che non induce un grande pittore a moderare la creazione dei colori, ma che, al contrario, spinge la creazione fino al punto in cui i colori incontrano le loro figure fatte di contorni e il loro piano fatto di campiture, curvature, arabeschi. Van Gogh può spingere il giallo fino all'illimitato, solo inventando l'uomo-girasole e tracciando il piano delle piccole virgole infinite. Il gusto dei colori testimonia al tempo stesso del rispetto necessario al loro approccio, della lunga attesa che bisogna sopportare, ma anche della creazione senza limiti che li fa esistere. Lo stesso dicasi per il gusto dei concetti: il filosofo si avvicina al concetto indeterminato con timore e rispetto, esita a lungo prima di lanciarsi, ma non può determinare i concetti senza crearne a dismisura, avendo per unica regola il piano di immanenza da lui tracciato, e orientandosi solo per mezzo degli strani personaggi cui dà vita. Il gusto filosofico non sostituisce la creazione né la modera; al contrario, è la creazione dei concetti a fare appello a un gusto che la moduli. La libera creazione di concetti determinati ha bisogno di un gusto del concetto indeterminato. Il gusto è la potenza, l'essere-in-potenza del concetto: non è certo dovuto a ragioni «razionali o ragionevoli» il fatto che il tale concetto venga creato, che le tali componenti vengano scelte. Nietzsche ha intuito questo rapporto fra la creazione dei concetti e un gusto propriamente filosofico; e se il filosofo è colui che crea i concetti, lo deve a

una facoltà di gusto simile a un «sapere» istintivo quasi animale: un *fiat* o un *fatum* che dà a ogni filosofo il diritto di accedere a certi problemi, come se ci fosse un marchio impresso sul suo nome, un'affinità da cui le sue opere discendono ¹¹.

Un concetto è privo di senso fintanto che non si collega con altri concetti e non è connesso a un problema che risolve o contribuisce a risolvere. Ma è importante distinguere i problemi filosofici dai problemi scientifici. Non si farebbe un gran passo avanti dicendo che la filosofia pone delle «domande», poiché le domande sono soltanto una parola per designare dei problemi irriducibili a quelli della scienza. Siccome i concetti non sono proposizionali, non possono rinviare a problemi che riguarderebbero le condizioni sviluppate da proposizioni assimilabili a quelle della scienza. Ma se si vuole comunque tradurre il concetto filosofico in proposizioni, se ne ricaveranno esclusivamente opinioni più o meno verosimili e senza valore scientifico. Ci si imbatte così in una difficoltà che i Greci avevano già incontrato, e che anzi costituisce la terza caratteristica per cui la filosofia viene considerata una cosa greca: la città greca promuove l'amico o il rivale a relazione sociale, traccia un piano di immanenza, ma fa anche regnare la libera opinione (*doxa*). La filosofia deve allora estrarre dalle opinioni un «sapere» che le trasformi e che al tempo stesso si distingua dalla scienza. Il problema filosofico consisterebbe dunque nel trovare per ogni caso l'istanza capace di misurare il valore di verità di opinioni contrapposte selezionando quelle più sagge e stabilendo i limiti di ciascuna. Da sempre, questo fu il senso di ciò che si chiama dialettica e che riduce la filosofia a un'interminabile discussione ¹². Lo si vede in Platone, dove gli Universali di contemplazione dovrebbero misurare il valore rispettivo delle opinioni rivali per

elevarle a sapere; oltretutto, le contraddizioni che sussistono in Platone, nei dialoghi cosiddetti aporetici, obbligano già Aristotele a orientare la ricerca dialettica dei problemi verso gli Universali di comunicazione (i topici). Anche in Kant il problema consisterà nella selezione o ripartizione delle opinioni opposte, ma attraverso gli Universali di riflessione, fino a quando Hegel non avrà l'idea di servirsi della contraddizione delle opinioni rivali per estrarne proposizioni sovrascientifiche, capaci di muoversi, contemplarsi, riflettersi, comunicarsi in sé e nell'assoluto (proposizione speculativa in cui le opinioni diventano i momenti del concetto). Ma, al di là delle più alte ambizioni della dialettica e per quanto elevato sia il genio dei grandi dialettici, si ricade nella condizione più miserabile, quella che Nietzsche diagnosticava come l'arte della plebe o il cattivo gusto in filosofia: la riduzione del concetto a proposizioni che sarebbero semplici opinioni; lo sprofondamento del piano di immanenza nelle false percezioni e nei cattivi sentimenti (illusioni della trascendenza o degli Universali); il modello di un sapere che costituisce solo un'opinione che si pretende superiore, Urdoxa; la sostituzione dei personaggi concettuali con dei professori o dei capiscuola. La dialettica pretende di trovare una discorsività propriamente filosofica, ma non può farlo se non concatenando tra loro le opinioni; e per quanto si sforzi di oltrepassare l'opinione per assurgere al sapere, l'opinione si insinua e continua a insinuarsi. Anche con le risorse di una Urdoxa, la filosofia resta una dosso-
grafia. Ed è sempre la stessa malinconia, che emerge dalle Questioni discusse e dai Quodlibet del Medioevo, da cui si apprende ciò che ogni dottore ha pensato senza sapere perchè l'ha pensato (l'Evento), e che si ritrova in molte storie della filosofia che passano in rassegna le soluzioni, senza che si riesca a conoscere il problema (la sostan-

za in Aristotele, in Descartes, in Leibniz...), poichè quest'ultimo è soltanto ricalcato sulle proposizioni che gli servono da risposta. La filosofia è per natura paradossale, e non già perché si schiera dalla parte delle opinioni meno verosimili o perché mantiene le opinioni contraddittorie, ma perché si serve di frasi di una lingua standard per esprimere qualcosa che non è dell'ordine dell'opinione né della proposizione. Il concetto è sí una soluzione, ma il problema a cui risponde risiede nelle sue condizioni di consistenza intensionale e non, come nella scienza, nelle condizioni di referenza delle proposizioni estensionali. Se il concetto è una soluzione, le condizioni del problema filosofico devono stare sul piano di immanenza che esso presuppone (a quale movimento infinito rinvia nell'immagine del pensiero?) e le incognite del problema nei personaggi concettuali che esso mobilita (quale personaggio precisamente?) Un concetto come quello di conoscenza non ha senso se non in rapporto a un'immagine del pensiero cui esso rinvia e a un personaggio concettuale di cui ha bisogno; un'altra immagine, un altro personaggio richiedono altri concetti (la credenza, ad esempio, e l'Investigatore). Una soluzione non ha senso indipendentemente dalla determinazione delle condizioni e delle incognite di un problema, né queste hanno senso indipendentemente dalle soluzioni in termini di concetti. Le tre istanze sono interne le une alle altre ma di natura diversa, coesistono e sussistono senza scomparire l'una nell'altra. Bergson, che diede un grande contributo alla comprensione di cosa sia un problema filosofico, diceva che un problema ben posto era un problema risolto. Ma ciò non vuol dire che un problema sia soltanto l'ombra o l'epifenomeno delle sue soluzioni, né che la soluzione non sia altro che la ridondanza o la conseguenza analitica del problema. Si tratta invece del fatto che le tre attività di

cui si compone il costruzionismo non cessano di scambiarsi, di intersecarsi, di precedersi a vicenda e viceversa: una crea i concetti come casi di soluzione, l'altra traccia un piano e un movimento sul piano come condizioni di un problema, l'altra ancora inventa un personaggio come incognita del problema. L'insieme del problema (la cui soluzione ne fa parte) si ricava sempre costruendo le altre due mentre la terza è già avviata. Abbiamo visto come, da Platone a Kant, il pensiero, il «primo», il tempo assumevano vari concetti in grado di determinare delle soluzioni, in funzione però di presupposti che determinavano differenti problemi; e ciò perché gli stessi termini possono comparire due o persino tre volte: una volta nelle soluzioni come concetti, un'altra nei problemi presupposti e un'altra ancora in un personaggio che fa da intermediario, da intercessore, ma ogni volta con una forma specifica irriducibile. Nessuna regola e soprattutto nessuna discussione potrà mai stabilire in anticipo se si tratti del buon piano, del buon personaggio, del buon concetto, perché spetta a ciascuno di essi decidere se gli altri due siano riusciti o meno; ciascuno però deve essere costruito per conto proprio, l'uno creato, l'altro inventato e il terzo tracciato. Si costruiscono problemi e soluzioni di cui si può dire «Fallito... Riuscito...», ma soltanto strada facendo e secondo i loro coadattamenti. Il costruttivismo squalifica ogni discussione, che ritarderebbe le costruzioni necessarie, così come denuncia tutti gli Universali, la contemplazione, la riflessione, la comunicazione come fonti dei cosiddetti «falsi problemi» che si sprigionano dalle illusioni che circondano il piano. Questo è tutto quanto possiamo anticipare. Può succedere che crediamo di aver trovato una soluzione, ma una nuova curvatura del piano che non avevamo visto prima viene a rilanciare l'insieme e a porre dei nuovi problemi, una nuova serie di problemi,

operando per spinte successive e sollecitando la creazione di ulteriori concetti (e non sappiamo neanche se si tratti o meno di un nuovo piano che si stacca dal precedente). Viceversa può succedere che un nuovo concetto si pianti come un cuneo tra due concetti che credevamo vicini, sollecitando a sua volta sulla tavola di immanenza la determinazione di un problema che sorge come una sorta di prolunga. La filosofia vive così in una crisi permanente. Il piano opera a forza di scosse e i concetti procedono a raffica, i personaggi a sobbalzi. Ciò che è problematico per natura è il rapporto fra le tre istanze. Non si può dire in anticipo se un problema sia ben posto, se una soluzione convenga e sia appropriata al caso, se un personaggio sia promettente, in quanto nessuna delle attività filosofiche può trovare un criterio a prescindere dalle altre due, ed è il motivo per cui la filosofia si sviluppa nel paradosso. La filosofia non consiste nel sapere, non c'è una verità che la ispiri; ci sono piuttosto delle categorie come quelle di Interessante, di Notevole o di Importante, che decidono della riuscita o dello scacco non prima però di aver costruito. Se non si può dire che molti libri di filosofia sono falsi, perché non significherebbe nulla, si può per contro dire che sono senza importanza, privi di interesse, proprio perché non creano nessun concetto, non producono un'immagine del pensiero né generano un personaggio degno di nota. Soltanto i professori possono mettere «sbagliato» sul margine, e forse neanche loro; mentre un lettore si fa piuttosto dei dubbi sull'importanza e sull'interesse, cioè sulla novità, di ciò che gli viene proposto. Queste sono le categorie dello Spirito. Un grande personaggio romanzesco deve essere un Originale, un Unico, diceva Melville. Lo stesso vale per un personaggio concettuale: per quanto antipatico, deve destare attenzione; per quanto ripulsivo, un concetto deve su-

scitare interesse. Costruendo il concetto di «cattiva coscienza» Nietzsche vi avrebbe trovato ciò che c'era di più disgustoso al mondo; questo però non gli impedì di esclamare: è qui che l'uomo comincia a diventare interessante!, ritenendo oltretutto di aver appena creato un nuovo, più idoneo concetto per l'uomo e relativamente a un nuovo personaggio concettuale (il prete) e a una nuova immagine del pensiero (la volontà di potenza colta sotto l'aspetto negativo del nichilismo)...¹³

La critica implica nuovi concetti (della cosa criticata) non meno della creazione più positiva. I concetti devono avere contorni irregolari modellati sulla loro materia vivente. Cosa è per natura privo di interesse? Forse i concetti inconsistenti, quelli che Nietzsche definiva «informi e fluidi scarabocchi di concetti»? O non invece i concetti troppo regolari, pietrificati, ridotti all'osso? In tal senso, i concetti più universali, quelli che si presentano come forme o valori eterni, risultano essere i più scheletrici, i meno interessanti. Non si produce nulla di positivo, nemmeno in sede di critica o di storia, se ci si limita a rimescolare concetti vecchi e già pronti, scheletri destinati solo a far paura alla creazione; né si riesce a vedere che gli antichi filosofi da cui questi concetti vengono mutuati, se ne servivano per fare ciò che ora si vorrebbe impedire: li creavano, e non certo ripulendo o raschiando gli ossi, come invece fanno il critico o lo storico della nostra epoca. Anche la storia della filosofia perde ogni interesse se non si ripropone di risvegliare un concetto assopito e di rimetterlo in gioco su una nuova scena, anche a costo di rivolgerlo contro se stesso.

¹ Sull'Idiota (il profano, il privato o il personale in opposizione al tecnico e allo studioso) nei suoi rapporti con il pensiero, Nicolò Cusano, *Dialoghi*

- dell'*Idiota* (1450), in *Opere Filosofiche*, Utet, Torino 1972, pp. 435-539. Descartes ricostituisce i tre personaggi, con i nomi di Eudoxa, l'idiota, Poliandro, il tecnico ed Epistemon, lo studioso pubblico: *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, *Oeuvres philosophiques*, Garnier, Paris 1963, II (trad. it.: *La ricerca della verità mediante il lume naturale*, Laterza, Bari 1977). Sulle ragioni per cui Nicolò Cusano non arriva a un cogito, cfr. *Oeuvres choisies* a cura di M. de Gandillac, Aubier, Paris, p. 26.
- ² È innanzi tutto da Kierkegaard che Chestov prende in prestito la nuova opposizione: *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, Ed. Vrin, Paris 1972.
- ³ H. Melville, *L'uomo di fiducia (Una mascherata)*, Neri Pozza, Venezia 1961, cap. XLIV.
- ⁴ M. Guérin, *La terreur et la pitié*, Ed. Actes Sud, Paris 1990.
- ⁵ Cfr. le analisi di Isaac Joseph, che fa appello a Simmel e Goffman: *Le passant considérable*, Librairie des Méridiens, Paris 1984.
- ⁶ Sul personaggio dello Straniero in Platone, J. F. Mattéi, *L'étranger et le simulacre*, P. U. F., Paris 1983.
- ⁷ Si veda in tutto ciò una serie di allusioni sommarie: al rapporto fra Eros e la philia nei Greci; al ruolo della Fidanzata e del Seduttore in Kierkegaard; alla funzione noetica della Coppia secondo P. Klossowski in *Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris 1965 [trad. it. *Le leggi dell'ospitalità*, Sugar, Milano 1968]; alla costituzione della donna-filosofo secondo Michèle Le Doeuff (*L'étude et le rouet*, Ed. du Seuil, Paris 1989); al nuovo personaggio dell'amico in Blanchot.
- ⁸ Su questo complesso marchingegno, cfr. Thomas de Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, Adelphi, Milano 1983].
- ⁹ S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, Ed. di Comunità, Milano 1971, pp. 69-70.
- ¹⁰ F. Jullien, *Procès ou création*, Ed. du Seuil, Paris 1989, pp. 18, 117.
- ¹¹ F. Nietzsche, *Gesammelte Werke*, Musarion-Ausgabe, XVI, p. 35. Nietzsche invoca spesso un gusto filosofico, e fa derivare il saggio da «sapere» («sapiens», il degustatore, «sisyphos», l'uomo dal gusto estremamente «sottile»): *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti dal 1870 al 1873*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1973, vol. III, t. II, p. 283.
- ¹² Cfr. E. Bréhier, *La notion de problème en philosophie*, in *Etudes de philosophie antique*, P. U. F., Paris 1955.
- ¹³ Nietzsche, *Genealogia della morale*, in *Opere cit.*, vol. VI, t. II, par. 6.

4. Geofilosofia

Il soggetto e l'oggetto forniscono una cattiva approssimazione del pensiero. Pensare non è né un filo teso tra un soggetto e un oggetto, né una rivoluzione dell'uno intorno all'altro. Il pensare si realizza piuttosto nel rapporto fra il territorio e la terra. Kant è meno prigioniero di quanto si creda delle categorie di oggetto e di soggetto, in quanto la sua idea di rivoluzione copernicana mette il pensiero direttamente in rapporto con la terra; Husserl rivendica al pensiero un suolo che equivarrebbe alla terra, nella misura in cui questa, in quanto intuizione originaria, né si muove né è in quiete. Abbiamo visto tuttavia che la terra non cessa di operare un movimento di deterritorializzazione sul posto, attraverso cui supera ogni territorio. La terra è deterritorializzante e deterritorializzata; si confonde con il movimento di coloro che abbandonano in massa il proprio territorio, aragoste che si mettono a camminare in fila in fondo all'acqua, pellegrini o cavalieri che cavalcano una linea di fuga celeste. La terra non è un elemento tra gli altri: riunisce tutti gli elementi in un'unica presa, ma si serve dell'uno o dell'altro per deterritorializzare il territorio. I movimenti di deterritorializzazione non vanno disgiunti dai territori che si aprono altrove, né i processi di riterritorializzazione vanno disgiunti dalla terra che restituisce i territori. Il territorio e la terra sono due componenti di altrettante zone di indiscernibilità: la deterritorializzazione (dal territorio alla terra) e la ri-

territorializzazione (dalla terra al territorio); e non si può dire quale venga prima. Ci si potrebbe domandare in che senso la Grecia sia il territorio del filosofo o la terra della filosofia. Gli Stati e le Città vengono spesso definiti in termini di territorio e ciò quando un principio territoriale si sostituisce al principio di discendenza.

Ma non è esatto: i gruppi di una stirpe possono bensì cambiare territorio, ma si determinano effettivamente solo sposando un territorio o una residenza, dando vita a una «stirpe locale». Lo Stato e la Città al contrario operano una deterritorializzazione, perché l'uno stima e misura i territori agricoli in riferimento a un'unità aritmetica superiore, e l'altra adatta il territorio a un'estensione geometrica prolungabile nei circuiti commerciali. *Spatium imperiale* dello stato o *extensio politica* della città non sono tanto principi territoriali quanto deterritorializzazioni, pienamente evidenti allorché lo stato si appropria del territorio di gruppi locali quando la città si svincola dal suo entroterra; nel primo caso la riterritorializzazione investe il palazzo e le sue riserve, nell'altro l'agorà e le reti mercantili.

Negli Stati imperiali la deterritorializzazione si produce in linea di trascendenza: si sviluppa in altezza, verticalmente, secondo una componente celeste della terra. Il territorio è divenuto terra deserta, ma uno Straniero celeste viene a ri-fondare il territorio o a riterritorializzare la terra. Nella città, al contrario, la deterritorializzazione si produce in linea di immanenza: libera un Autoctono, una potenza della terra che segue una componente marittima, la quale passa sotto le acque per rifondare il territorio (l'Eretteo, tempio di Atena e di Poseidone). È anche vero che le cose sono più complesse, perché lo Straniero imperiale ha anch'egli bisogno di autoctoni sopravvissuti e l'Autoctono cittadino fa appello agli stranieri in fuga; non si tratta affatto però degli stessi tipi psi-

cosociali, come del resto il politeismo dell'impero e quello della città non presentano lo stesso profilo religioso¹.

Si potrebbe dire che la Grecia abbia una struttura frattuale, visto quanto ogni punto della penisola è vicino al mare e quanto sono estese le coste. I popoli egei, le città della Grecia antica e soprattutto l'autoctona Atene non sono le prime città mercantili; sono tuttavia le prime a essere al tempo stesso vicine e lontane dagli arcaici imperi orientali quanto basta per trarne vantaggio senza seguire il loro modello: invece di stabilirsi nei loro pori si immergono in una nuova componente, fanno valere un modo particolare di deterritorializzazione che procede per immanenza, formano un ambito di immanenza. È come un «mercato internazionale» ai bordi dell'Oriente, allestito da una molteplicità di città indipendenti o di società distinte ma collegate tra loro, in cui gli artigiani e i mercanti trovano quella libertà e quella mobilità che gli imperi negavano². Questi tipi vengono dai confini del mondo greco, sono stranieri in fuga, in conflitto con l'impero, o conquistati da Apollo. Non sono soltanto artigiani e mercanti, ma anche filosofi: come dice Faye, ci volle un secolo prima che il termine «filosofo», inventato probabilmente da Eraclito di Efeso, trovasse il suo corrispettivo nella parola «filosofia», probabilmente inventata da Platone l'Ateniese. «Asia, Italia, Africa, sono le fasi odissaeiche del percorso che lega la *philosophos* alla filosofia»³. I filosofi sono stranieri, mentre la filosofia è greca; ma cosa trovano questi emigrati nell'ambiente greco? Almeno tre cose, che sono le condizioni di fatto della filosofia: una pura socialità come ambito di immanenza, un' «indole innata all'associazione» che si oppone alla sovranità imperiale e che non implica alcun interesse preventivo, giacché gli interessi conflittuali semmai la presuppongono; un certo piacere di associarsi, cioè l'amicizia, ma anche il piacere di

rompere l'associazione, cioè la rivalità (sappiamo di «società di amici», come i Pitagorici, formate da emigrati e ancora in parte segrete, che troveranno uno sbocco in Grecia); un gusto dell'opinione inconcepibile in un impero, un gusto per lo scambio di opinioni, per la conversazione⁴. I tre tratti dell'immanenza, dell'amicizia e dell'opinione si ritrovano sempre in Grecia; ma non per questo si può considerarlo un mondo più dolce, in quanto la sociabilità ha le sue crudeltà, l'amicizia le sue rivalità, l'opinione i suoi antagonismi e voltafaccia sanguinosi. Il miracolo greco è Salamina: la Grecia sfugge all'Impero persiano e il popolo autoctono, perduto il proprio territorio, sconfigge il mare, si riteritorializza sul mare. La lega di Delo può essere considerata la frattalizzazione della Grecia. Il legame più profondo, di durata alquanto breve, si ebbe tra la città democratica, la colonizzazione, il mare e un nuovo imperialismo per il quale il mare non è più un limite al suo territorio o un ostacolo alla sua impresa, ma un bagno di immanenza allargata. Tutto ciò, e in primo luogo il legame della filosofia con la Grecia, sembra associato, ma anche caratterizzato da alterne vicende e dalla contingenza...

Fisica, psicologica o sociale, la deterritorializzazione è «relativa» fintanto che riguarda il rapporto storico della terra con i territori che vi si disegnano o vi si cancellano, il suo rapporto geologico con ere e catastrofi, il suo rapporto astronomico con il cosmo e il sistema stellare di cui fa parte. Ma la deterritorializzazione è «assoluta» quando la terra passa nel puro piano di immanenza di un pensiero-Essere, di un pensiero-Natura dai movimenti diagrammatici infiniti. Pensare consiste nel tendere un piano di immanenza capace di assorbire (o piuttosto di «adsorbire») la terra. La deterritorializzazione di un tale piano non esclude una riteritorializzazione, che però sarà

posta come creazione di una nuova terra a venire. Resta il fatto che la deterritorializzazione assoluta può essere pensata solo secondo certi rapporti da determinare con le deterritorializzazioni relative, non soltanto cosmiche, ma geografiche, storiche e psicosociali. C'è sempre una maniera secondo la quale la deterritorializzazione assoluta sul piano di immanenza succede a una deterritorializzazione relativa in un campo dato.

Qui interviene una grande differenza, a seconda che la deterritorializzazione relativa sia di immanenza o di trascendenza. Quando è trascendente, verticale, celeste, messa in atto dall'unità imperiale, l'elemento trascendente deve inclinarsi o subire una sorta di rotazione per inscrivere sul piano del pensiero-Natura sempre immanente: la verticale celeste si posa sull'orizzonte del piano di pensiero secondo un movimento a spirale. Pensare implica in questo caso una proiezione del trascendente sul piano di immanenza. Di per sé, la trascendenza può essere completamente «vuota» e riempirsi a mano a mano che si inclina e attraversa diversi livelli gerarchizzati che si proiettano insieme su una regione del piano, ossia su un aspetto corrispondente a un movimento infinito. E quando la trascendenza invade l'assoluto, o quando un monoteismo sostituisce l'unità imperiale, succede la stessa cosa: il dio trascendente resterebbe vuoto, o almeno *absconditus*, se non si proiettasse su un piano di immanenza della creazione per tracciare le tappe della sua teofania. Sia nel caso dell'unità imperiale che in quello dell'impero spirituale la trascendenza che si proietta sul piano di immanenza lo lastrica o lo popola di Figure; e poco importa che si tratti di saggezza o di religione. Soltanto il punto di vista del pensare per figure consente di accostare tra loro gli esagrammi cinesi, i mandala indù, le *sephirot* ebraiche, gli «immaginali» islamici, le icone cristiane. Gli esagrammi

sono combinazioni di tratti continui e discontinui derivanti gli uni dagli altri secondo i livelli di una spirale che rappresenta l'insieme dei momenti sotto cui il trascendente si inclina. Il mandala è una proiezione su una superficie che mette in corrispondenza i livelli divini, cosmici, politici, architettonici, organici con altrettanti valori di una stessa trascendenza; motivo per cui la figura ha una referenza, e una referenza per natura plurivoca e circolare, non certo definita in base a una somiglianza esteriore, che rimane proibita, ma per una tensione interna che la rapporta al trascendente sul piano di immanenza del pensiero. In breve, la figura è essenzialmente paradigmatica, proiettiva, gerarchica, referenziale (anche le arti e le scienze danno vita a figure potenti, ma ciò che le distingue da tutte le religioni non è la pretesa alla somiglianza proibita, ma l'emancipazione di un determinato livello per ricavarne un nuovo piano di pensiero su cui le referenze e le proiezioni, come vedremo, cambiano di natura).

Precedentemente, per abbreviare, dicevamo che i Greci avevano inventato un piano di immanenza assoluto. Ma l'originalità dei Greci va rintracciata piuttosto nel rapporto fra il relativo e l'assoluto. Quando la deterritorializzazione relativa è orizzontale, immanente, si coniuga con la deterritorializzazione assoluta del piano di immanenza che porta all'infinito, che spinge all'assoluto i movimenti della prima trasformandoli (l'ambiente, l'amico, l'opinione). L'immanenza è raddoppiata, ed ecco che si pensa non più per figure ma per concetti. È il concetto che viene a popolare il piano di immanenza; non più proiezione in una figura, ma connessione nel concetto. Perciò il concetto stesso abbandona ogni referenza, trattenendo solo le coniugazioni e le connessioni che ne esprimono la consistenza. Il concetto non ha altra regola che la vici-

nanza, interna o esterna. La sua vicinanza o consistenza interna è assicurata dalla connessione delle sue componenti in alcune zone di indiscernibilità; la sua vicinanza esterna o eso-consistenza è assicurata dai ponti che vanno da un concetto a un altro quando le componenti dell'uno sono sature. Creazione di concetti significa per l'appunto collegare delle componenti interne inseparabili fino alla chiusura o alla saturazione, tanto da non poterne più aggiungere o togliere alcuna senza che il concetto cambi, e collegare il concetto con un altro, in maniera tale che altre connessioni cambino la loro natura. La plurivocità del concetto dipende unicamente dalla vicinanza (un concetto può averne molte). I concetti sono delle campiture senza livelli, delle ordinate senza gerarchia; da qui l'importanza in filosofia delle domande seguenti: che cosa mettere in un concetto e con che cosa co-metterlo? Quale concetto bisogna mettergli accanto e quali componenti mettere in ognuno di essi? Sono le domande relative alla creazione di concetti. I presocratici trattano gli elementi fisici come dei concetti: li prendono per se stessi, indipendentemente da ogni referencia, e cercano soltanto le buone regole di vicinato tra loro e tra le loro eventuali componenti. Se le loro risposte variano è perché essi non compongono questi concetti elementari nello stesso modo, all'interno e all'esterno. Il concetto non è paradigmatico, ma «sintagmatico»; non è proiettivo, ma «connettivo»; non gerarchico, ma «vicinale»; non referente, ma «consistente». Di conseguenza è evidente che la filosofia, la scienza e l'arte non si organizzano più come i livelli di una stessa proiezione, né si differenziano a partire da una matrice comune, ma si pongono o si ricostituiscono immediatamente in una reciproca indipendenza, in una divisione del lavoro che produce i loro rapporti di connessione.

Bisogna concludere che esiste un'opposizione radicale

tra le figure e i concetti? La maggior parte dei tentativi volti a determinare le loro differenze esprimono soltanto dei giudizi umorali che si accontentano di svalutare uno dei due termini: o si riconosce ai concetti il prestigio della ragione, rigettando le figure nella notte dell'irrazionale e dei suoi simboli, oppure si accorda alle figure il privilegio della vita spirituale, rinviando i concetti ai movimenti artificiali di un intelletto morto. E tuttavia, su un piano di immanenza che sembra comune, appaiono affinità sconcertanti⁵. Il pensiero cinese iscrive sul piano, in una sorta di andata e ritorno, i movimenti diagrammatici di un pensiero-Natura, yin e yang; gli esagrammi sono i tagli del piano, le ordinate intensive di questi movimenti infiniti, con le loro componenti fatte di tratti continui e discontinui. Ma tali corrispondenze non escludono una frontiera, anche se difficile da individuare, in quanto le figure sono proiezioni sul piano che implicano qualcosa di verticale o di trascendente; i concetti invece implicano solo vicinanze e raccordi sull'orizzonte. Certo, il trascendente produce per proiezione una «assolutizzazione dell'immanenza», come già mostrava François Jullien per il pensiero cinese. Ma tutt'altra cosa è l'immanenza dell'assoluto a cui fa appello la filosofia. Tutto ciò che possiamo dire è che le figure tendono verso i concetti, al punto da avvicinarvisi infinitamente. Il cristianesimo dal xv al xvii secolo fa dell'*impresa* l'involucro di un «concetto», ma il concetto non ha ancora acquisito consistenza e dipende dalla maniera in cui è rappresentato oppure dissimulato. La domanda ricorrente: «esiste una filosofia cristiana?» significa: il cristianesimo è capace di creare dei concetti propri? La fede, l'angoscia, la colpa, la libertà...?

L'abbiamo visto in Pascal o Kierkegaard: forse la fede diventa un vero concetto solo quando si mette a credere in questo mondo, collegandosi invece di proiettarsi. For-

se il pensiero cristiano produce concetti solo in virtù del suo ateismo, che secerne in quantità maggiore di qualunque altra religione. Per i filosofi l'ateismo non è un problema, né lo è la morte di Dio; i problemi cominciano dopo, quando si è raggiunto l'ateismo del concetto. Ci si meraviglia che tanti filosofi prendano ancora tragicamente la morte di Dio. Non già l'ateismo, bensì la serenità del filosofo e l'esperienza della filosofia sono un dramma. Si può estrarre ateismo da ogni religione; e ciò vale già a partire dal pensiero ebraico, che spinge le sue figure verso il concetto, ma vi arriva solo con l'ateo Spinoza. E se è vero che le figure tendono ai concetti, è vero anche il contrario: i concetti filosofici riproducono figure ogni volta che l'immanenza è attribuita a qualcosa: oggettività di contemplazione, soggetto di riflessione, intersoggettività di comunicazione, ossia le tre figure della filosofia. Bisogna anche constatare che le religioni non raggiungono il concetto senza rinnegarsi, così come le filosofie non raggiungono la figura senza tradirsi. Tra le figure e i concetti c'è una differenza di natura, ma anche tutte le differenze di grado possibili. Si può parlare di una «filosofia» cinese, induista, ebraica, islamica? Sì, nella misura in cui il pensare si realizza su un piano di immanenza che può essere popolato tanto di figure quanto di concetti. Tuttavia questo piano di immanenza non è esattamente filosofico ma prefilosofico. Esso è influenzato da ciò che lo popola e che reagisce su di lui, in modo da diventare filosofico solo sotto l'effetto del concetto: presupposto dalla filosofia, esso è nondimeno instaurato da quest'ultima e si dispiega in un rapporto filosofico con la non-filosofia. Nel caso delle figure, al contrario, il prefilosofico mostra che il piano di immanenza non era ineluttabilmente destinato a una creazione di concetto o a una formazione filosofica, ma poteva manifestarsi in forme di sapienza e religioni secondo

una biforcazione che avrebbe escluso in partenza la possibilità stessa della filosofia. Noi neghiamo che la filosofia presenti una necessità interna, sia considerata di per sé, sia nella sua origine greca (l'idea di un miracolo greco non sarebbe che un altro aspetto di questa pseudo-necessità). E, ciononostante, la filosofia fu una cosa greca, anche se importata da emigranti. Affinché la filosofia nascesse è stato necessario un incontro tra l'ambiente greco e il piano di immanenza del pensiero. C'è voluta la congiunzione di due movimenti di deterritorializzazione molto diversi, quello relativo e quello assoluto, il primo dei quali operava già nell'immanenza. È stato necessario che la deterritorializzazione assoluta del piano di pensiero si adattasse o si collegasse direttamente con la deterritorializzazione relativa della società greca. È stato necessario l'incontro dell'amico e del pensiero. In breve, esiste una ragione della filosofia, ma è una ragione sintetica e contingente - un incontro, una congiunzione; di per sé non insufficiente, ma in sé contingente. Anche nel caso del concetto, la sua ragione dipende da una connessione di componenti, che avrebbe potuto essere diversa, con altre vicinanze. Il principio di ragione in filosofia è un principio di ragione contingente e si enuncia nel modo seguente: non c'è una buona ragione se non quella contingente, non c'è storia universale se non quella della contingenza.

ESEMPIO VII

È inutile cercare, come Hegel o Heidegger, una ragione analitica e necessaria che unisca la filosofia alla Grecia. Poiché i Greci sono degli uomini liberi, sono anche i primi a cogliere l'Oggetto in rapporto al soggetto: tale sarebbe il concetto secondo Hegel. Ma dato che l'oggetto resta contemplato in quanto «bello», senza che il suo rapporto col soggetto sia ancora determinato, bisogna aspettare gli stadi seguenti affinché questo rapporto diventi «riflessivo», per essere poi messo in movimento o «comunicato». Resta il

fatto che i Greci hanno inventato il primo stadio a partire dal quale tutto si sviluppa interiormente al concetto. Certo, anche l'Oriente pensava, ma pensava l'oggetto in sé come astrazione pura, un'universalità vuota identica alla semplice particolarità: gli mancava il rapporto col soggetto come universalità concreta o come individualità universale. L'Oriente ignora il concetto, perché si accontenta di far coesistere il vuoto più astratto e l'essente più triviale, senza alcuna mediazione. Tuttavia non si capisce bene ciò che distingue lo stadio ante-filosofico dell'Oriente dallo stadio filosofico della Grecia, visto che il pensiero greco non è cosciente del rapporto col soggetto, che è presupposto ma senza essere riflesso.

Così Heidegger sposta il problema e situa il concetto nella differenza fra l'Essere e l'essente piuttosto che in quella fra il soggetto e l'oggetto. Egli considera il Greco un autoctono piuttosto che un libero cittadino (e tutta la riflessione di Heidegger sull'Essere e l'essente intrattiene un rapporto di prossimità con la Terra e il territorio, come testimoniano i tempi del costruire, dell'abitare): la specificità del Greco consiste nell'abitare l'Essere e possederne la parola. Deterritorializzato, il Greco si riterritorializza sulla sua propria lingua e sul suo tesoro linguistico, il verbo essere. Così l'Oriente non è da situare prima della filosofia, ma al suo fianco: esso pensa, ma non pensa l'Essere⁶. La filosofia stessa, inoltre, più che attraversare i gradi del soggetto e dell'oggetto o evolversi, si ritrova ad abitare una struttura dell'Essere. I Greci di Heidegger non riescono ad «articolare» il loro rapporto con l'Essere, mentre quelli di Hegel non riuscivano a riflettere il loro rapporto col Soggetto. Ma per Heidegger non si tratta di andare al di là dei Greci; basta riprendere il loro movimento in una ripetizione ricominciante, iniziante, in quanto l'Essere, in virtù della sua struttura, si invia sottraendosi, e la sua storia, la storia della Terra, è la storia del suo sottrarsi, della sua deterritorializzazione nello sviluppo tecnico-mondiale della civiltà occidentale iniziata dai Greci e riterritorializzatasi sul nazionalsocialismo... Heidegger e Hegel restano accomunati dall'aver concepito il rapporto fra la Grecia e la filosofia come un'origine e quindi come il punto di partenza di una storia interna all'Occidente, in modo tale che la filosofia si confonda necessariamente con la propria storia. Pur essendosi avvicinato al movimento della deterritorializzazione, Heidegger alla fine lo tradisce situandolo tra l'Essere e l'essente, tra il territorio greco e la Terra occidentale che i Greci avrebbero chiamato Essere.

Hegel e Heidegger restano storicisti nella misura in cui pongono la storia come una forma di interiorità nella qua-

le il concetto sviluppa o disvela necessariamente il suo destino. La necessità si fonda sull'astrazione dell'elemento storico reso circolare; non si capisce bene allora l'imprevedibile creazione dei concetti. La filosofia è una geo-filosofia, esattamente come la storia, secondo Braudel, è una geo-storia. Perché la filosofia nasce in Grecia e in quel determinato momento? È la stessa domanda che Braudel si pone a proposito del capitalismo: perché in quei luoghi e in quei momenti, perché non in Cina e in un altro momento, data la presenza di numerose componenti? La geografia non si limita a fornire una materia e dei luoghi variabili alla forma storica; non è soltanto fisica e umana, ma anche mentale, come il paesaggio. Essa strappa la storia al culto della necessità per far valere l'irriducibilità della contingenza. La strappa al culto delle origini per affermare la potenza di un «ambiente» (ciò che la filosofia trova presso i Greci, diceva Nietzsche, non è un'origine, ma un clima, un ambiente, un'atmosfera: il filosofo cessa di essere una cometa...) La strappa alle strutture per tracciare le linee di fuga che passano per il mondo greco attraverso il Mediterraneo. Strappa infine la storia a se stessa per scoprire i divenire che, anche se vi ricadono non le appartengono: la storia della filosofia in Grecia non deve nascondere il fatto che i Greci, ogni volta, devono prima di tutto diventare filosofi, così come i filosofi devono diventare Greci. Il «divenire» non appartiene alla storia; a tutt'oggi la storia designa soltanto l'insieme delle condizioni, per quanto recenti, a cui ci si deve sottrarre per divenire, ossia per creare qualcosa di nuovo. I Greci l'hanno fatto, ma non c'è sottrazione che valga una volta per tutte. Non si può ridurre la filosofia alla propria storia, perché la filosofia non smette di divincolarsene per creare nuovi concetti che pur ricadendovi non ne derivano. Com'è possibile che qualcosa derivi dalla storia? Senza la

storia il divenire rimarrebbe indeterminato, incondizionato, ma il divenire non è storico. I tipi psicosociali appartengono alla storia, ma i personaggi concettuali al divenire. L'evento stesso ha bisogno del divenire quale elemento non-storico. L'elemento non-storico, sostiene Nietzsche, «assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera». È come un momento di grazia e «dove si trovano le azioni che l'uomo sarebbe capace di fare, senza essere prima entrato in quello strato vaporoso di ciò che non è storico?»⁷. Se la filosofia fa la sua comparsa in Grecia è in funzione di una contingenza più che di una necessità, di un ambiente o di un clima più che di un'origine, di un divenire più che di una storia, di una geografia più che di una storiografia, è più per grazia che per natura.

Perché la filosofia sopravvive alla Grecia? Non si può dire che il capitalismo sia il prolungamento della città greca attraverso il Medioevo (anche le forme commerciali sono assai diverse). Ma, sempre per ragioni contingenti, il capitalismo trascina l'Europa in una fantastica deterritorializzazione relativa che anzitutto rinvia alle città-stato e che procede per immanenza. Le produzioni territoriali si collegano a una forma comune immanente capace di percorrere i mari: la «ricchezza in generale», il «lavoro vero e proprio» e il loro incontro, la merce. Marx costruisce esattamente un concetto di capitalismo determinandone le due componenti principali, lavoro nudo e ricchezza pura, nonché la loro zona di indiscernibilità quando la ricchezza compra il lavoro. Perché il capitalismo in Occidente piuttosto che in Cina nel III o nell'VIII secolo⁸? Il fatto è che l'Occidente monta e adatta lentamente queste componenti, mentre l'Oriente inibisce questo processo. Solo l'Occidente estende e propaga i propri focolai

d'immanenza. Il campo sociale non rinvia piú, come negli imperi, a un limite esterno che lo delimiti in alto, ma a dei limiti interni immanenti che non cessano di spostarsi ingrandendo il sistema e che si ricostituiscono spostandosi⁹. Gli ostacoli esterni sono ormai solo tecnologici e sussistono soltanto le rivalità interne. È un mercato mondiale che si estende fino ai confini della terra, prima di passare nella galassia: anche l'aria diventa orizzontale. Non è il prolungarsi del tentativo greco, ma una sua ripresa su una scala precedentemente sconosciuta, in altra forma e con altri mezzi, che rilancia comunque quella combinazione cui i Greci diedero vita, l'imperialismo democratico, la democrazia colonizzatrice. L'Europeo può dunque considerarsi non un tipo psicosociale tra gli altri, ma l'Uomo per eccellenza, come già aveva fatto il Greco, ma con molta piú forza di espansione e volontà missionaria. Husserl diceva che i popoli, anche nell'ostilità, si raggruppano in tipi che hanno un «proprio luogo» territoriale e una parentela familiare, come per esempio in India; ma solo l'Europa, malgrado le rivalità delle sue nazioni, potrebbe proporre a sé e ad altri popoli «un incitamento a europeizzarsi sempre di piú», producendo un apparentamento globale dell'umanità in Occidente, come già accadde una volta in Grecia¹⁰. Tuttavia si fa fatica a credere che sia l'avanzata «della filosofia e delle scienze co-incluse» a spiegare questo privilegio di un soggetto trascendentale propriamente europeo. È necessario dunque che il movimento infinito del pensiero, quello che Husserl chiama *Telos*, entri in congiunzione con il grande movimento relativo del capitale che non cessa di deterritorializzarsi per assicurare la potenza dell'Europa su tutti gli altri popoli e la loro riterritorializzazione sull'Europa. Il rapporto tra la filosofia moderna e il capitalismo è dunque dello stesso genere di quello tra la filosofia antica e la Grecia: la

connessione di un piano di immanenza assoluto con un ambiente sociale relativo che procede a sua volta per immanenza. Non c'è una continuità necessaria, dal punto di vista dello sviluppo della filosofia, che va dalla Grecia all'Europa passando per il cristianesimo; si tratta del ricominciamento contingente di uno stesso processo contingente, con altri dati.

L'immensa deterritorializzazione relativa del capitalismo mondiale ha bisogno di riterritorializzazione sullo Stato nazionale moderno, che trova un compimento nella democrazia, nuova società di «fratelli», versione capitalistica della società degli amici. Come mostra Braudel, il capitalismo è partito dalle città-stato, le quali però spingevano la deterritorializzazione tanto lontano da rendere necessario che gli stati moderni immanenti temperassero la loro follia, la recuperassero e la investissero per operare le riterritorializzazioni necessarie, come nuovi limiti interni¹¹. Il capitalismo riattiva il mondo greco su queste basi economiche, politiche e sociali. È la nuova Atene. L'uomo del capitalismo non è Robinson, ma Ulisse, il plebeo furbo, l'uomo medio qualunque, abitante delle grandi città, Proletario autoctono o Emigrante straniero che si lancia nel movimento infinito - la rivoluzione. Non una ma due parole d'ordine attraversano il capitalismo, e incorrono nella medesima delusione: Emigrati di tutto il mondo, unitevi... Proletari di tutto il mondo... Ai due poli dell'Occidente, l'America e la Russia, il pragmatismo e il socialismo, mettono in scena il ritorno di Ulisse, la nuova società di fratelli o di compagni che riprende il sogno greco e ricostituisce la «dignità democratica».

In realtà, la connessione fra la filosofia antica e la città greca, fra la filosofia moderna e il capitalismo non sono ideologiche e non si accontentano di spingere all'infinito delle determinazioni storiche e sociali per desumere del-

le figure spirituali. Certo si può essere tentati di vedere nella filosofia un piacevole commercio dello spirito che troverebbe nel concetto la propria merce, o piuttosto il suo valore di scambio, dal punto di vista di una sociabilità disinteressata che si alimenta di conversazione democratica occidentale, capace di generare un consenso d'opinione e di fornire un'etica alla comunicazione, così come l'arte le fornirebbe un'estetica.

Se questo si chiama filosofia, si capisce allora come il marketing arrivi a impossessarsi del concetto e il pubblicitario possa presentarsi come il concettualizzatore per eccellenza, poeta e pensatore: ciò che irrita non è questa appropriazione sfrontata, ma soprattutto la concezione della filosofia che l'ha resa possibile. Con tutte le dovute differenze, i Greci avevano già conosciuto una simile vergogna con certi sofisti. Ma ciò che salva la filosofia moderna è il fatto che questa non è amica del capitalismo più di quanto la filosofia antica non lo fosse della città. La filosofia porta all'assoluto la deterritorializzazione relativa del capitale, lo fa passare sul piano di immanenza come movimento dell'infinito e lo sopprime in quanto limite interno, lo rivolge contro se stesso, per fare appello a un'altra terra, a un nuovo popolo. Ma in questo modo essa raggiunge la forma non proposizionale del concetto in cui si annullano la comunicazione, lo scambio, il consenso e l'opinione. È dunque più vicina a ciò che Adorno chiamava «dialettica negativa» e a ciò che la scuola di Francoforte designava come «utopia». In realtà è l'utopia che opera il collegamento della filosofia con la sua epoca, con il capitalismo europeo, e in precedenza con la città greca. Ogni volta è con l'utopia che la filosofia diventa politica e porta al massimo grado la critica della sua epoca. L'utopia non si separa dal movimento infinito: designa etimologicamente la deterritorializzazione assoluta, ma sempre nel

punto critico in cui questa si collega con l'ambiente relativo presente e soprattutto con le forze che vi si trovano soffocate. La parola utilizzata dall'utopista Samuel Butler, *Erewhon*, non rinvia soltanto a *No-where*, o Da nessuna parte, ma a *Now-here*, qui e ora. Ciò che conta non è la pretesa distinzione tra un socialismo utopistico e un socialismo scientifico, ma piuttosto i diversi tipi di utopia, e la rivoluzione è uno di questi tipi. Nell'utopia (come nella filosofia) c'è sempre il rischio di una restaurazione della trascendenza e talvolta la sua affermazione orgogliosa, al punto che bisogna distinguere le utopie autoritarie o di trascendenza, e le utopie libertarie, rivoluzionarie, immanenti¹². Dire perciò che la rivoluzione è utopia di immanenza non significa considerarla un sogno, qualcosa che non si realizza o che si realizza solo mancandosi. Al contrario, significa porre la rivoluzione come piano di immanenza, movimento infinito, sorvolo assoluto, ma nel senso in cui questi tratti si collegano con ciò che è reale qui e ora nella lotta contro il capitalismo rilanciando nuove lotte ogni volta che la precedente è stata abbandonata. La parola utopia designa dunque questa connessione della filosofia o del concetto con l'ambiente presente: filosofia politica (forse però utopia non è la parola migliore, a causa del senso mutilo che l'opinione le ha dato).

Non è sbagliato dire che la rivoluzione «è la colpa dei filosofi» (sebbene non siano i filosofi a guidarla). Il fatto che le due grandi rivoluzioni moderne, quella americana e quella sovietica, abbiano avuto un esito negativo non impedisce al concetto di proseguire la sua strada immanente. Come sosteneva Kant, il concetto di rivoluzione non risiede nella maniera in cui questa può essere condotta in un campo sociale necessariamente relativo, ma nell'«entusiasmo» con cui è pensata su un piano di im-

manenza assoluto, come presentazione dell'infinito nel qui e ora, che non comporta niente di razionale o ragionevole¹³. Il concetto libera l'immanenza da tutti i limiti che il capitale ancora le imponeva (o che essa si imponeva da sé sotto forma di capitale manifestantesi come qualcosa di trascendente). Questo entusiasmo però non comporta tanto una separazione tra spettatore e attore, quanto una distinzione, all'interno dell'azione stessa, tra i fattori storici e «il nembo non-storico», tra lo stato delle cose e l'evento. In quanto concetto ed evento, la rivoluzione è autoreferenziale, si avvale di un'autoposizione che si lascia cogliere in un entusiasmo immanente senza che nulla nello stato delle cose o nel vissuto possa attenuarla, neanche le delusioni della ragione. La rivoluzione è la deterritorializzazione assoluta nel punto stesso in cui questa fa appello alla nuova terra, al nuovo popolo.

Non c'è deterritorializzazione assoluta senza riterritorializzazione. La filosofia si riterritorializza sul concetto. Il concetto non è oggetto, ma territorio. Non ha oggetto, ma un territorio. Proprio per questo ha una forma passata, presente e forse futura. La filosofia moderna si riteritorizza sulla Grecia come forma del proprio passato. I filosofi tedeschi in particolare hanno avuto con la Grecia un rapporto personale, considerandosi appunto l'inverso dei Greci, il loro contrario, l'inverso simmetrico: i Greci mantenevano il piano di immanenza che costruivano nell'entusiasmo e nell'ebbrezza, ma dovevano impegnarsi a trovare i concetti con cui riempirlo per non ricadere nelle figure dell'Oriente; mentre noi abbiamo dei concetti, crediamo di averli dopo tanti secoli di pensiero occidentale, ma non sappiamo bene dove metterli, poiché ci manca un vero piano, captati come siamo dalla trascendenza cristiana. Insomma, nella sua forma passata, il concetto è ciò che non era ancora. Noi, oggi, abbiamo i concetti,

mentre i Greci non li avevano ancora; ma avevano il piano, che noi non abbiamo più. Per questo i Greci di Platone «contemplano» il concetto come qualcosa che è ancora molto lontano e al di sopra, mentre noi abbiamo il concetto, ce l'abbiamo nello spirito in maniera innata, basta «riflettere». Hölderlin lo esprime in modo molto profondo: il «natale» dei Greci è ciò che a noi è «estraneo», che dobbiamo acquisire, mentre il nostro natale, i Greci, al contrario, dovevano acquisirlo come ciò che era loro estraneo¹⁴. Oppure Schelling: i Greci vivevano e pensavano nella Natura, ma lasciavano lo Spirito nei «misteri», mentre noi viviamo, sentiamo e pensiamo nello Spirito, nella riflessione, ma lasciamo la Natura in un profondo mistero alchemico che non cessiamo di profanare. L'autoctono e lo straniero non si separano più come due personaggi distinti, ma si distribuiscono come fossero un solo ma duplice personaggio, che si sdoppia a sua volta in due versioni, presente e passata: ciò che era autoctono diventa straniero, ciò che era straniero diventa autoctono. Hölderlin invoca con tutte le sue forze una «società di amici» come condizione del pensiero, ma questa società sembra avere attraversato una catastrofe che ha mutato la natura dell'amicizia. Non ci riteritorializziamo presso i Greci, ma in funzione di ciò che essi non avevano e non erano ancora, cosicché noi li riteritorializziamo su noi stessi.

La riteritorializzazione filosofica ha dunque anche una forma presente. Si potrebbe dire che la filosofia si riteritorializzi sullo Stato democratico moderno e i diritti dell'uomo; resta però il problema che, non essendoci uno Stato democratico universale, questo movimento implica la particolarità di uno Stato, di un diritto e dello spirito di un popolo capace di esprimere i diritti dell'uomo nel «suo» Stato, e di delineare la moderna società dei fratel-

li. In realtà, non è soltanto il filosofo ad avere una nazione, in quanto uomo, ma la filosofia stessa si riterritorializza sullo Stato nazionale e sullo spirito del popolo (più spesso quelli del filosofo, ma non sempre). Così Nietzsche ha fondato la geo-filosofia, cercando di determinare i caratteri nazionali della filosofia francese, inglese, tedesca. Ma perché tre paesi soltanto furono collettivamente capaci di produrre filosofia nel mondo capitalista? Perché non la Spagna o l'Italia? L'Italia in particolare presentava un insieme di città deterritorializzate e una potenza marittima capaci di riprodurre le condizioni di un «miracolo» e segnò l'inizio di una filosofia ineguagliabile, che tuttavia abortì e la cui eredità passò piuttosto in Germania (con Leibniz e Schelling). Forse la Spagna era troppo sottomessa alla Chiesa e l'Italia troppo «vicina» al Soglio Pontificio; ciò che salvò spiritualmente l'Inghilterra e la Germania fu forse la rottura col cattolicesimo, e il gallicanesimo la Francia... All'Italia e alla Spagna mancava un «ambiente» per la filosofia, cosicché i loro pensatori restavano delle «comete», comete che entrambi i paesi erano pronti a bruciare. L'Italia e la Spagna furono i due paesi occidentali capaci di sviluppare potentemente il concettismo, ossia quel compromesso cattolico tra concetto e figura dal grande valore estetico che però snaturava la filosofia deviandola verso una retorica che le avrebbe impedito un pieno possesso del concetto.

La forma presente si enuncia così: noi abbiamo i concetti mentre i Greci non li «avevano» ancora e li contemplavano da lontano o li presentivano; da ciò la differenza tra la reminiscenza platonica e l'innatismo cartesiano o l'a priori kantiano. Ma il possesso del concetto non sembra coincidere con la rivoluzione, lo Stato democratico e i diritti dell'uomo. Se è vero che in America l'impresa filosofica del pragmatismo, così trascurata in Francia, è

in un rapporto di continuità con la rivoluzione democratica e la nuova società dei fratelli, non si può dire altrettanto dell'età d'oro della filosofia francese nel XVII secolo, né dell'Inghilterra del XVIII, né della Germania del XIX. Ma ciò significa soltanto che la storia degli uomini e la storia della filosofia non hanno lo stesso ritmo. E già la filosofia francese fa appello a una repubblica di spiriti e a una capacità di pensare come alla «cosa meglio distribuita» che finirà per esprimersi in un cogito rivoluzionario; l'Inghilterra non cesserà di riflettere sulla sua esperienza rivoluzionaria e sarà la prima a domandarsi perché le rivoluzioni finiscano così male nei fatti, mentre promettono tanto nello spirito. L'Inghilterra, l'America e la Francia si considerano come le tre terre dei diritti dell'uomo. La Germania, dal canto suo, non cesserà di pensare la rivoluzione francese come qualcosa che essa non può fare (le mancano città sufficientemente deterritorializzate, risente del peso di un retroterra, il *Land*). Ma essa si prefigge il compito di pensare ciò che non può fare. Ogni volta che la filosofia riesce a riterritorializzarsi nel mondo moderno lo fa conformemente allo spirito di un popolo e alla sua concezione del diritto. La storia della filosofia è dunque segnata da caratteri nazionali o piuttosto «nazionalitari», simili a delle «opinioni» filosofiche.

ESEMPIO VIII

Se è vero che noi, uomini moderni, deteniamo il concetto ma abbiamo perso di vista il piano di immanenza, il carattere francese in filosofia tende ad adattarsi a questa situazione sostenendo i concetti con un semplice ordine della conoscenza riflessiva, un ordine delle ragioni, una «epistemologia». È come il censimento delle terre abitabili, civilizzabili, conoscibili o conosciute, che si misurano in base a una «presa» di coscienza, a un cogito; anche se, per coltivare le terre più ingrate, il cogito deve diventare perifleffivo e la coscienza non-tetica. I Francesi sono come dei proprietari terrieri la cui rendita è il cogito; si sono sempre riterrito-

rializzati sulla coscienza. La Germania, al contrario, non rinuncia all'assoluto: si serve della coscienza, ma come di un mezzo di de-territorializzazione. Vuole riconquistare il piano di immanenza greco, la terra sconosciuta che ora avverte come la propria barbarie, la propria anarchia abbandonata ai nomadi dopo la scomparsa dei Greci ¹⁵. Di conseguenza essa deve continuamente spianare e ras-sodare il terreno, ossia fondare. Una smania di fondazione e di conquista ispira questa filosofia; ciò che i Greci ottenevano attraverso l'autoctonia, essa l'otterrà con la conquista e la fondazione, in modo da rendere l'immanenza immanente a qualcosa, al proprio Atto di filosofare, alla propria soggettività filosofante (il cogito assume dunque un senso completamente diverso, quello di conquistare e fissare il suolo).

Da questo punto di vista, l'Inghilterra è l'ossessione della Germania; gli Inglesi sono infatti dei nomadi che trattano il piano di immanenza come un suolo leggero e mobile, come un campo di esperienza radicale, un mondo a forma di arcipelago dove essi si limitano a piantare le loro tende, di isola in isola e sul mare. Gli Inglesi vivono da nomadi sull'antica terra greca fratturata, frattalizzata, estesa a tutto l'universo. Non si può neanche dire che abbiano i concetti, come i Francesi o i Tedeschi; essi piuttosto li acquisiscono, credono solo a ciò che viene acquisito. E questo, non perché tutto proverrebbe dai sensi, ma perché si acquisisce un concetto abitando, piantando la propria tenda, contraendo un'abitudine. Nella trinità Fondare-Costruire-Abitare, i Francesi costruiscono, i Tedeschi fondano, ma gli Inglesi abitano. A loro basta una tenda. Si fanno dell'abitudine un'idea straordinaria: si acquisiscono delle abitudini contemplando e contraendo ciò che si contempla. L'abitudine è creatrice. La pianta contempla l'acqua, la terra, l'azoto, il carbonio, i cloruri e i solfati e li contrae per acquisire il proprio concetto e riempirsene (*enjoyment*). Il concetto è un'abitudine acquisita contemplando gli elementi da cui si procede (ne consegue la greicità molto particolare della filosofia inglese, il suo neoplatonismo empirico). Noi siamo delle contemplazioni, quindi delle abitudini. Io è un'abitudine. C'è concetto dovunque vi sia abitudine, e le abitudini si fanno e si disfano sul piano di immanenza dell'esperienza radicale: sono delle «convenzioni» ¹⁶. Per questo la filosofia inglese è una libera e selvaggia creazione di concetti. A quale convenzione rinvia una data proposizione, qual è l'abitudine che ne costituisce il concetto? È la domanda del pragmatismo. Il diritto inglese è di costume o di convenzione, mentre il francese è di contratto (sistema deduttivo) e il tedesco di isti-

tuzione (totalità organica). Quando la filosofia si riterritorializza sullo Stato di diritto, il filosofo diventa professore di filosofia, ma il Tedesco lo è per istituzione e fondamento, il Francese lo è per contratto, l'Inglese lo è solo per convenzione.

Se non c'è uno Stato democratico universale, malgrado il sogno di fondazione della filosofia tedesca, è perché la sola cosa che sia universale nel capitalismo è il mercato. Al contrario degli imperi arcaici che davano vita a surcodificazioni trascendenti, il capitalismo funziona come un'assiomatica immanente di flussi decodificati (flusso di denaro, di lavoro, di prodotti...) Gli Stati nazionali non sono più paradigmi di surcodificazione, ma costituiscono i «modelli di realizzazione» di questa assiomatica immanente. In un'assiomatica i modelli non rinviavano a una trascendenza, anzi. È come se la deterritorializzazione degli Stati moderasse quella del capitale e fornisse a quest'ultimo le riterritorializzazioni compensatorie. Certo, i modelli di realizzazione possono essere molto diversi (democratici, dittatoriali, totalitari...), possono essere realmente eterogenei, ma non per questo sono meno isomorfi rispetto al mercato mondiale, in quanto questo non si limita a presupporre ma produce delle disuguaglianze di sviluppo determinanti. Per questo, come è stato spesso rilevato, gli Stati democratici sono talmente legati, e compromessi, con gli Stati dittatoriali, che la difesa dei diritti dell'uomo deve necessariamente passare attraverso la critica interna di qualunque democrazia. Ogni democratico è anche «l'altro Tartufo» di Beaumarchais, il Tartufo umanitario, come diceva Péguy. Certo, non è il caso di credere che non possiamo più pensare dopo Auschwitz e che siamo tutti responsabili del nazismo, insano senso di colpa che danneggerebbe d'altronde solo le vittime. Pri-

mo Levi dice: non ci faranno confondere le vittime con i carnefici. Ma ciò che il nazismo e i campi di concentramento ci ispirano, dice Levi, è molto di più o molto meno: «la vergogna di essere un uomo» (perché anche i sopravvissuti hanno dovuto scendere a patti, compromettersi...) ¹⁷. Non soltanto i nostri Stati, ma ognuno di noi, ogni democratico si trova a essere non già responsabile, ma macchiato di nazismo. C'è stata sicuramente una catastrofe, ma la catastrofe consiste nel fatto che la società dei fratelli o degli amici è passata attraverso una tale prova che questi non possono più guardare in faccia se stessi o gli altri senza una «fatica», forse una diffidenza, che diventano movimenti infiniti del pensiero, che non sopprimono l'amicizia, ma le danno il suo colore moderno e si sostituiscono alla semplice «rivalità» dei Greci. Noi non siamo più dei Greci e l'amicizia non è più la stessa: Blanchot, Mascolo hanno compreso l'importanza di questa mutazione per il pensiero.

I diritti dell'uomo sono degli assiomi: possono coesistere sul mercato con ben altri assiomi, in particolare quelli relativi alla sicurezza della proprietà, che li ignorano o li sospendono ancor più di quanto non li contraddicano: «l'impura mescolanza o l'impuro fianco a fianco», diceva Nietzsche. Chi può controllare e gestire la miseria e la deterritorializzazione-riterritorializzazione delle *bidonvilles*, se non i poliziotti o gli eserciti potenti che coesistono con le democrazie? Quale socialdemocrazia non ha dato l'ordine di sparare quando la miseria è fuoriuscita dal suo territorio o dal ghetto? I diritti non salvano né gli uomini né una filosofia che si riterritorializza sullo Stato democratico. I diritti dell'uomo non ci faranno benedire il capitalismo. Ed è necessaria molta innocenza, o furbizia, per una filosofia della comunicazione che pretenda di restaurare la società degli amici, o anche dei saggi, formando

un'opinione universale come «consenso» capace di moralizzare le nazioni, gli Stati e il mercato¹⁸. I diritti dell'uomo non dicono nulla sui modi di esistenza immanenti dell'uomo provvisto di diritti. E la vergogna d'essere uomo non la proviamo soltanto nelle situazioni estreme descritte da Primo Levi, ma anche in condizioni insignificanti, di fronte alla bassezza e alla volgarità dell'esistenza che pervadono le democrazie, di fronte alla propagazione di questi modi di esistenza e di pensiero-per-il-mercato, di fronte ai valori, agli ideali e alle opinioni della nostra epoca. L'ignominia delle possibilità di vita che ci sono offerte appare dall'interno. Noi non ci sentiamo al di fuori della nostra epoca, al contrario non cessiamo di scendere con essa a compromessi vergognosi. Questo sentimento di vergogna è uno dei temi più potenti della filosofia. Noi non siamo responsabili delle vittime, ma di fronte alle vittime. E per sfuggire all'ignobile non resta che fare come gli animali (ringhiare, scavare, sogghignare, contorcersi): il pensiero stesso è talvolta più vicino all'animale che muore che non all'uomo vivo, anche se democratico.

Quantunque la filosofia si riterritorializza sul concetto, non ne trova la condizione nella forma presente dello Stato democratico o in un cogito di comunicazione ancora più dubbio del cogito di riflessione. Non ci manca certo la comunicazione, anzi ne abbiamo troppa; ci manca la creazione. Ci manca la resistenza al presente. La creazione di concetti fa appello di per sé a una forma futura, invoca una nuova terra e un popolo che non esiste ancora. L'europeizzazione non costituisce un divenire del capitalismo ma soltanto la sua storia, che impedisce il divenire dei popoli assoggettati. L'arte e la filosofia convergono su questo punto: la costituzione di una terra e di un popolo che mancano, come correlato della creazione. Non sono gli autori populistici, ma quelli più aristocratici a reclama-

re questo avvenire. Questo popolo e questa terra non nasceranno dalle nostre democrazie. Le democrazie sono fatte dalle maggioranze, ma un divenire è per natura ciò che si sottrae sempre alla maggioranza. Molti autori si trovano, rispetto alla democrazia, in una posizione complessa, ambigua. L'*affaire* Heidegger è venuto a complicare le cose: è stato necessario che un grande filosofo si riterritorializzasse davvero sul nazismo perché i commenti più strani si incrociassero, sia per mettere in discussione la sua filosofia, sia per assolverla in nome di argomenti così complicati e contorti da lasciare perplessi. Non è sempre facile essere heideggeriani. Avremmo capito meglio se fosse stato un grande pittore o un grande musicista a cadere così nella vergogna (ma per l'appunto così non è stato). C'è voluto un filosofo, come se la vergogna dovesse entrare nella filosofia stessa. Egli ha voluto raggiungere i Greci passando per i Tedeschi, nel momento peggiore della loro storia: cosa c'è di peggio, diceva Nietzsche, del trovarsi davanti un Tedesco quando ci si attendeva un Greco? Come potrebbero i concetti (di Heidegger) non essere intrinsecamente insozzati da una riterritorializzazione abietta? A meno che tutti i concetti non comportino una zona grigia e di indiscernibilità in cui i lottatori si confondono per un attimo al suolo e l'occhio stanco del pensatore scambia l'uno per l'altro: non soltanto scambia il Tedesco per un Greco, ma il fascista per un creatore di esistenza e libertà. Heidegger si è perso nei sentieri della riterritorializzazione perché sono cammini senza segnavia né parapetti. Forse questo severo professore era più folle di quanto non sembrasse. Si è sbagliato di popolo, di terra, di sangue, poiché la razza votata all'arte o alla filosofia non è quella che si pretende pura, ma quella oppressa, bastarda, inferiore, anarchica, nomade, irrimediabilmente minore – quelli che Kant escludeva dalle vie della nuo-

va Critica... Artaud diceva: scrivere *per* gli analfabeti, parlare per gli afasici, pensare per gli acefali. Ma cosa significa «per»? Non «in favore di...» né «al posto di...» Ma «davanti a...» È una questione di divenire. Il pensatore non è acefalo, afasico o analfabeta, ma lo diventa. Diventa Indiano, non smette di diventarlo, forse «perché» l'Indiano, che è Indiano, diventi a sua volta altro e si sottragga alla sua agonia. Si pensa e si scrive per gli stessi animali. Si diventa animali perché anche l'animale diventi altro da sé. L'agonia di un topo o l'esecuzione di un vitello restano presenti nel pensiero, non per pietà, ma come zona di scambio tra l'uomo e l'animale, in cui qualcosa dell'uno passa nell'altro. È il rapporto costitutivo della filosofia con la non-filosofia. Il divenire è sempre duplice, ed è questo doppio divenire che costituisce il popolo futuro e la nuova terra. Il filosofo deve diventare non-filosofo, affinché la non-filosofia diventi la terra e il popolo della filosofia. Anche un filosofo stimato come il vescovo Berkeley non si stanca di dire: noialtri Irlandesi, la plebaglia... Il popolo è interno al pensatore perché è un «divenire-popolo», così come il pensatore è interno al popolo, in quanto divenire non meno illimitato. L'artista o il filosofo sono incapaci di creare un popolo, possono solo invocarlo, con tutte le loro forze. Un popolo può crearsi solo attraverso sofferenze abominevoli e non può nemmeno occuparsi d'arte o di filosofia. Ma i libri di filosofia e le opere d'arte contengono a loro volta una somma inimmaginabile di sofferenza che fa presentire l'avvento di un popolo. Essi hanno in comune il fatto di resistere, resistere alla morte, alla schiavitù, all'intollerabile, alla vergogna, al presente.

La deterritorializzazione e la riterritorializzazione si incrociano nel doppio divenire. Non si può più distinguere chiaramente l'autoctono dallo straniero, perché lo stra-

niero diventa autoctono nell'altro che non lo è, così come l'autoctono diventa straniero a se stesso, alla propria classe, alla propria nazione, alla propria lingua: parliamo la stessa lingua e tuttavia non vi capisco... Diventare stranieri a se stessi e alla propria lingua e nazione non è forse lo specifico del filosofo e della filosofia, il loro «stile», ciò che si chiama gergo filosofico? Insomma la filosofia si riterritorializza tre volte, una volta nel passato sui Greci, una volta nel presente sullo Stato democratico, una volta nel futuro sul nuovo popolo e la nuova terra. I Greci e i democratici si deformano in modo singolare in questo specchio del futuro.

L'utopia non è un buon concetto perché, anche quando si oppone alla Storia, vi fa ancora riferimento e vi si iscrive come un ideale o come una motivazione. Ma il divenire è il concetto stesso. Esso nasce nella Storia, e vi ricade, ma non ne fa parte. In sé non ha né inizio né fine, ma soltanto un ambiente. In tal modo è più geografico che storico. Lo stesso vale per le rivoluzioni e le società di amici, società di resistenza, poiché creare è resistere: queste sono dei puri divenire, puri eventi su un piano di immanenza. Ciò che la Storia coglie dell'evento è il suo realizzarsi in stati di cose o nel vissuto, ma l'evento nel suo divenire, nella sua consistenza propria, nella sua auto-posizione in quanto concetto, sfugge alla Storia. I tipi psicosociali sono storici, ma i personaggi concettuali sono eventi. O si invecchia seguendo la Storia, e con lei, o si diventa vecchi in un evento molto discreto (forse lo stesso evento che permette di porre il problema «cos'è la filosofia?») Ciò vale anche per quelli che muoiono giovani, ci sono molti modi di morire così. Pensare è sperimentare, ma la sperimentazione è sempre ciò che sta facendosi – il nuovo, lo straordinario, l'interessante, che sostituiscono l'apparenza di verità e che sono più esigenti di lei.

Ciò che sta facendosi non è ciò che finisce, ma neanche ciò che comincia. La storia non è sperimentazione, ma soltanto l'insieme delle condizioni quasi negative che rendono possibile la sperimentazione di qualcosa che alla storia sfugge. Senza la storia, la sperimentazione resterebbe indeterminata, incondizionata, ma la sperimentazione non è storica, è filosofica.

ESEMPIO IX

In un grande libro di filosofia Péguy spiega che ci sono due modi di considerare l'evento: l'uno consiste nel fiancheggiarlo, nel raccoglierne l'effettuazione, il condizionamento e il deterioramento nella storia; ma l'altro consiste nel risalire all'evento, nell'installarsi in esso come in un divenire, nel ringiovanire e contemporaneamente nell'invecchiare in esso, nel passare per tutte le sue componenti o singolarità. Può darsi che nulla cambi o sembri cambiare nella storia, ma tutto cambia nell'evento, noi compresi: «Non c'è stato nulla. E un problema di cui non si vedeva la fine, un problema senza sbocchi... improvvisamente non esiste più e ci si domanda di che cosa si stesse parlando»; è passato in altri problemi; «non è successo niente e ci si trova in un nuovo popolo, in un nuovo mondo, in un nuovo uomo»¹⁹. Non si tratta più di storia, né di eternità, dice Péguy, ma di «Internità». Ecco una parola che Péguy ha dovuto creare per designare un nuovo concetto, con le sue componenti e le sue intensità. È qualcosa di simile a ciò che un pensatore lontano da Péguy aveva designato con il nome di «Intempestivo» o di «Inattuale»: il nembo non-storico che non ha niente a che vedere con l'eterno, il divenire senza il quale non si farebbe niente nella storia, ma che non si confonde con essa. Al di sotto dei Greci e degli Stati, esso lancia un popolo, una terra, come la freccia e il disco di un nuovo mondo che non si ferma mai, che è sempre in via di formazione: «agire contro il tempo, e così sul tempo, in favore (lo spero) di un tempo a venire». Agire contro il passato, e così sul presente, in favore (lo spero) di un avvenire - ma l'avvenire non è un futuro della storia, magari utopico, è l'infinito Ora, il Nûn che già Platone distingueva da qualunque presente, l'Intensivo o l'Intempestivo, non un istante, ma un divenire. Non si tratta anche di ciò che Foucault chiamava l'«Attuale»? Ma in che modo il concetto riceverebbe adesso il nome di attuale mentre

Nietzsche lo chiamava inattuale? Il fatto è che, per Foucault, ciò che conta è la differenza fra il presente e l'attuale. Il nuovo, l'interessante è l'attuale. L'attuale non è ciò che noi siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo diventando, ossia l'Altro, il nostro divenir-altro. Il presente, al contrario, è ciò che siamo e proprio per questo, ciò che già non siamo più. Dobbiamo distinguere non soltanto il passato dal presente, ma, più profondamente, il presente dall'attuale²⁰. L'attuale non è la prefigurazione, magari utopistica, di un avvenire ancora della nostra storia, ma piuttosto l'adesso del nostro divenire. Se Foucault ammira Kant per aver posto il problema della filosofia non in rapporto all'eterno ma in rapporto all'Adesso, vuole dire che lo scopo della filosofia non è quello di contemplare l'eterno, né di riflettere la storia, ma di diagnosticare i nostri divenire attuali: un divenire-rivoluzionario che, secondo lo stesso Kant, non si confonde né col passato, né col presente, né con il futuro delle rivoluzioni. Un divenire-democratico che non si confonde con ciò che sono gli Stati di diritto, o anche un divenire-greco che non si confonde con ciò che furono i Greci. Diagnosticare i divenire in ogni presente che passa è il compito che Nietzsche assegnava al filosofo in quanto medico, «medico della civiltà» o inventore di nuovi modi di esistenza immanenti. La filosofia perenne, ma anche la storia della filosofia, cedono il passo a un divenire-filosofico. Quali sono oggi i divenire che ci attraversano, che ricadono nella storia senza derivarne, o piuttosto che ne derivano solo per uscirne? L'Internità, l'Intempestivo, l'Attuale, ecco degli esempi di concetti in filosofia; dei concetti esemplari... E se l'uno chiamava Inattuale ciò che l'altra chiama Inattuale, è soltanto in virtù di una cifra del concetto, in virtù delle sue prosimità e componenti i cui leggeri spostamenti possono provocare, come diceva Péguy, la modificazione di un problema (il Temporalmente-eterno in Péguy, l'Eternità del divenire secondo Nietzsche, il Fuori-interno con Foucault).

²⁰ Marcel Detienne ha profondamente rinnovato questi problemi: sull'opposizione dello Straniero fondatore e dell'Autoctono, sulle contaminazioni complesse tra questi due poli, sull'Eretteo, cfr. *Qu'est-ce qu'un site?*, in *Tracés de fondation*, Ed. Peeters, Paris 1990. Cfr. anche Giulia Sissa e Marcel Detienne, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Hachette, Paris 1989 [trad. it. *La vita quotidiana degli dei greci*, Laterza, Bari 1989] (sull'Eretteo, cap. xiv e sulla differenza dei politeismi, cap. x).

² G. Childe, *L'Europe préhistorique*, Payot, Paris 1979, pp. 110-115.

³ J. P. Faye, *La raison narrative*, Ed. Balland, Paris 1990, pp. 15-18. Cfr. Clémence Ramnoux, in *Histoire de la philosophie*, Gallimard, I, pp. 408-409: la filosofia presocratica nasce e cresce «ai margini dell'area ellenica quale la colonizzazione era riuscita a definirla verso la fine del VII e l'inizio del VI secolo, precisamente là dove i Greci affrontano, attraverso una relazione di commercio e di guerra, i reami e gli imperi d'Oriente», poi raggiunge «l'estremo ovest, le colonie della Sicilia e dell'Italia, favorita dalle migrazioni provocate dalle invasioni iraniane e dalle rivoluzioni politiche...». Nietzsche, *Frammenti postumi 1872-1874*, Opere cit., vol. III, t. III, p. 139: «Immaginate che la filosofia sia un emigrato arrivato presso i Greci; è il caso di questi Preplatonici. Sono in qualche modo degli stranieri spaesati».

⁴ Su questa socievolezza pura, «al di qua e al di là del contenuto particolare», e la democrazia, la conversazione, cfr. G. Simmel, *Grundfragen der Soziologie*, Walter de Gruyter e Co., Berlin 1970, III.

⁵ Alcuni autori riprendono oggi su nuove basi la questione propriamente filosofica, liberandosi dagli stereotipi hegeliani o heideggeriani: su una filosofia ebraica, i lavori di Lévinas e quelli intorno a Lévinas («Les cahiers de la nuit surveillée», n. 3, 1984); su una filosofia islamica, in relazione con i lavori di Corbin, cfr. Jambet (*La logique des Orientaux*, Ed. du Seuil, Paris 1983) e G. Lardreau (*Discours philosophique et discours spirituel*, Ed. du Seuil, Paris 1985); su una filosofia indù, in relazione con Masson-Oursel, cfr. l'approccio di Roger-Pol Droit (*L'oubli de l'Inde*, P. U. F., Paris 1989); su una filosofia cinese, gli studi di F. Cheng (*Vide et plein*, Seuil, Paris 1979) [trad. it. *Il vuoto e il pieno*, Guida, Napoli 1989]) e di F. Julien (*Procès ou création*, Ed. du Seuil, Paris 1989); su una filosofia giapponese, cfr. R. de Ceccaty e Nakamura (*Mille ans de littérature japonaise*, e la traduzione commentata del monaco Dôgen, Ed. de la Différence, Paris 1982).

⁶ Cfr. J. Beaufret: «La fonte è dappertutto, indeterminata, sia essa cinese, araba o indiana... Ma ecco, c'è l'episodio greco, i Greci ebbero lo strano privilegio di nominare la fonte come essere...» («Eternité» n. 1, 1985).

⁷ F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, «Sull'utilità e gli inconvenienti degli studi storici», par. 1. Sul filosofo-cometa e l'«ambiente» che trova in Grecia, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* cit., p. 275.

⁸ Cfr. Balazs, *La bureaucratie céleste*, Gallimard, Paris 1968, cap. XIII.

⁹ K. Marx, *Il Capitale*, Einaudi, Torino 1975, III, 3, conclusioni: «La produzione capitalista tende a superare senza posa questi limiti che le sono immanenti, ma vi riesce solo impiegando dei mezzi che, di nuovo e su scala più vasta, le drizzano contro le stesse barriere. La vera barriera della produzione capitalistica è il capitale stesso...».

¹⁰ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 332-335 (cfr. i commenti di Droit, *L'oubli de l'Inde* cit., pp. 203-204).

- ¹¹ F. Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme*, Ed. Armand Colin, Paris 1980, vol. I [trad. it. *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, Einaudi, Torino 1982, vol. I, cap. VII, pp. 437-445].
- ¹² Su questi tipi di utopie, cfr. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Gesamtausgabe Band 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959, IV, 33-42, pp. 520-1086. Si vedano anche i commenti di René Schérer sull'utopia di Fourier nei suoi rapporti con il movimento, *Pari sur l'impossible*, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- ¹³ I. Kant, *Il conflitto delle facoltà*, Istituto universitario di Magistero, Genova 1953, II, par. 6 (questo testo ha ritrovato tutta la sua importanza oggi attraverso i commenti diversissimi tra loro di Foucault, Habermas e Lyotard).
- ¹⁴ Hölderlin: i Greci possiedono il grande Piano panico, che dividono con l'Oriente, ma essi devono acquisire il concetto o la composizione organica occidentale; «da noi è il contrario» (lettera a Böhlendorf, 4 dicembre 1801, e i commenti di Jean Beaufret, in Hölderlin, *Remarques sur Oedipe*, Ed. 10-18, pp. 8-11; cfr. anche Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Ed. Galilée, Paris 1986). Anche il celebre testo di Renan sul «miracolo» greco ha un analogo movimento complesso: ciò che i Greci avevano per natura, noi non possiamo ritrovarlo che tramite la riflessione, affrontando una dimenticanza e un malessere fondamentali; noi non siamo più dei Greci, siamo dei Bretoni (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Gallimard, Paris 1983).
- ¹⁵ Si vedano le prime righe della prefazione alla prima edizione della *Critica della ragion pura*, Utet, Torino 1967, pp. 63-64: «Il campo su cui si combattono queste lotte senza conclusione si chiama Metafisica... All'inizio, sotto i dogmatici, il suo potere era dispotico. Ma la legislazione, per le tracce della sua barbarie primitiva, andò sempre più degenerando, attraverso guerre intestine, in una totale anarchia, e gli scettici, una specie di nomadi detestanti ogni stabile cultura della terra, sconvolgevano ogni tanto il buon ordinamento sociale. Essendo fortunatamente poco numerosi, non erano tuttavia in grado di impedire che gli altri tentassero sempre nuovamente di ricostruirlo, anche se i loro sforzi mancavano di un piano comune...») E sull'*Isola di fondazione*, il grande testo dell'*Analitica dei principi*, all'inizio del capitolo III, p. 264. Le Critiche non comportano soltanto una «storia», ma soprattutto una geografia della Ragione, secondo cui si distingue un «campo», un «territorio» e un «settore» del concetto (*Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1982, introduzione, par. 2). Jean-Clet Martin ha fatto una bella analisi di questa geografia della Ragione pura in Kant: *Variations*, in corso di stampa.
- ¹⁶ D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, Laterza, Bari 1987, p. 607: «Due uomini che spingono sui remi di una barca, lo fanno secondo un accordo o una convenzione, benché non si siano mai promessi nulla».
- ¹⁷ È un sentimento «composito» che Primo Levi descrive nel modo seguente: «vergogna che degli uomini abbiano potuto far questo, vergogna di non averlo potuto impedire, vergogna d'essere sopravvissuto, vergogna di essere stato avvilito o sminuito». Cfr. *I sommersi e i salvati* in *Opere*, Einaudi, Torino 1988, vol. I (e sulla «zona grigia, dai contorni mal de-

finiti, che separa e al tempo stesso riunisce i due campi dei padroni e degli schiavi...», p. 679).

¹⁸ Sulla critica dell' «opinione democratica», del suo modello americano e delle mistificazioni dei diritti dell'uomo o dello Stato di diritto internazionale, una delle analisi più forti è quella di M. Butel, «L'Autre journal», n. 10, marzo 1991, pp. 21-25.

¹⁹ Ch. Péguy, *Clio*, Gallimard, Paris 1931, pp. 266-269.

²⁰ M. Foucault, *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p. 172 [trad. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971, p. 151].

Seconda parte
Filosofia, scienza, logica e arte

5. Funtivi e concetti

La scienza non ha come oggetto i concetti ma le funzioni che si presentano come proposizioni in sistemi discorsivi. Gli elementi delle funzioni si chiamano *funtivi*. Una nozione scientifica è determinata non da concetti ma da funzioni o proposizioni. È un'idea molto varia, complessa, come si può già vedere dall'uso che ne fanno rispettivamente la matematica e la biologia; tuttavia è questa idea di funzione che permette alle scienze di riflettere e di comunicare. La scienza non ha nessun bisogno della filosofia per i suoi compiti. In compenso, quando un oggetto è scientificamente costruito con funzioni, per esempio uno spazio geometrico, resta da cercarne il concetto filosofico che non è assolutamente dato nella funzione. Inoltre un concetto può prendere per componenti i funtivi di qualunque possibile funzione, senza per questo avere il minimo valore scientifico, ma allo scopo di determinare le differenze di natura tra concetti e funzioni.

Date queste condizioni, la prima differenza tra scienza e filosofia sta nell'atteggiamento rispetto al caos. Qui, caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma che vi si profili. È un vuoto che non è un niente, ma un *virtuale* che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili, che spuntano per sparire immediatamente, senza consistenza né referenza, senza conseguenza¹. È una velocità infinita di nascita e di dileguamento. Ora la filo-

sofia domanda in che modo conservare le velocità infinite acquisendo consistenza, dando una consistenza propria al virtuale. Il vaglio filosofico, in quanto piano di immanenza che ritaglia il caos, seleziona dei movimenti infiniti del pensiero e si correda di concetti formati come fossero particelle consistenti che vanno alla stessa velocità del pensiero. La scienza affronta il caos in modo completamente diverso, quasi opposto: rinuncia all'infinito, alla velocità infinita, per acquisire una referenza capace di attualizzare il virtuale. Mantenendo l'infinito, la filosofia dà una consistenza al virtuale attraverso i concetti; rinunciando all'infinito, la scienza dà al virtuale una referenza che la attualizza, attraverso funzioni. La filosofia opera attraverso un piano di immanenza o di consistenza, la scienza attraverso un piano di referenza. Nel caso della scienza, si tratta di una sorta di fermo-immagine, un fantastico rallentamento che attualizza la materia, come pure il pensiero scientifico capace di penetrarla attraverso proposizioni. Una funzione è una Rallentata. Certo, la scienza non smette di provocare delle accelerazioni, non soltanto nelle catalisi, ma negli acceleratori di particelle, nelle espansioni che allontanano le galassie. Questi fenomeni tuttavia non trovano nel rallentamento primordiale un istante-zero, un punto di rottura, ma piuttosto una condizione coestensiva a tutto il loro sviluppo. Rallentare significa porre un limite al caos, limite al cui interno passano tutte le velocità che formano così una variabile determinata come ascissa, mentre il limite forma una costante universale che non si può superare (per esempio un massimo di contrazione). I primi funtivi sono dunque il limite e la variabile, e la referenza è un rapporto tra valori della variabile o, più precisamente, il rapporto della variabile come ascissa delle velocità con il limite.

Può succedere che la stessa costante-limite appaia co-

me un rapporto, nell'insieme dell'universo, a cui tutte le parti sono vincolate in base a una condizione finita (quantità di movimento, di forza, di energia...); a condizione però che esistano dei sistemi di coordinate cui i termini del rapporto possono rinviare: è dunque un secondo senso del limite, un'inquadratura esterna o una esoreferenza. Questo perché i proto-limiti, al di fuori di qualunque coordinata, generano prima di tutto le ascisse di velocità su cui si innalzeranno gli assi coordinabili. Una particella avrà una posizione, un'energia, una massa, un valore di spin, ma a condizione di ricevere un'esistenza o un'attualità fisica o di «atterrare» in traiettorie che potranno essere colte da sistemi di coordinate. Sono questi limiti primi che costituiscono il rallentamento del caos o la soglia di sospensione dell'infinito, che servono da endoreferenza e operano un conteggio: non sono rapporti ma numeri, e tutta la teoria delle funzioni dipende da numeri. Si prendano la velocità della luce, lo zero assoluto, il quanto d'azione, il Big Bang: lo zero assoluto delle temperature è meno 273,15 gradi; la velocità della luce, 299.796 km/sec., dove le lunghezze si contraggono fino allo zero e gli orologi si fermano. Tali limiti non valgono per il valore empirico che assumono soltanto entro sistemi di coordinate, ma agiscono prima di tutto come la condizione di rallentamento primordiale che si estende, rispetto all'infinito, su tutta la scala delle velocità corrispondenti, sulle loro accelerazioni o rallentamenti condizionati. E non è soltanto la diversità di questi limiti che autorizza a dubitare della vocazione unitaria della scienza, in quanto ognuno di essi in realtà genera di per sé dei sistemi di coordinate eterogenee irriducibili e impone delle soglie di discontinuità, secondo la prossimità o l'allontanamento della variabile (per esempio l'allontanamento delle galassie). La scienza non è ossessionata dall'unità, ma dal piano di

referenza costituito da tutti i limiti o bordi al di sotto dei quali essa affronta il caos. Sono questi bordi che danno al piano le sue referenze; i sistemi di coordinate poi popolano o corredano il piano di referenza.

ESEMPIO X

È difficile capire in che modo il limite possa intaccare immediatamente l'infinito, l'illimitato. E tuttavia non è la cosa limitata a porre un limite all'infinito; ma è il limite a rendere possibile una cosa limitata. È quanto pensano Pitagora, Anassimandro, lo stesso Platone: un corpo a corpo del limite con l'infinito, da cui usciranno le cose. Ogni limite è illusorio e ogni determinazione è negazione, se la determinazione non è in un rapporto immediato con l'indeterminato. Da ciò deriva la teoria della scienza e delle funzioni. Più tardi, Cantor fornirà alla teoria le sue formule matematiche da un doppio punto di vista, intrinseco ed estrinseco. Secondo il primo, un insieme è detto infinito se presenta una corrispondenza puntuale con una delle sue parti o sottoinsiemi, poiché l'insieme e il sottoinsieme hanno la stessa potenza o lo stesso numero di elementi designabili con «aleph 0»: lo stesso vale per l'insieme dei numeri interi. In base alla seconda determinazione, l'insieme dei sottoinsiemi di un insieme dato è necessariamente più grande dell'insieme di partenza: l'insieme degli aleph 0 sottoinsiemi, rinvia dunque a un altro numero transfinito, aleph 1, che possiede la potenza del continuo o corrisponde all'insieme dei numeri reali (si continua in seguito con aleph 2, ecc...) È strano dunque che questa concezione sia stata per lo più vista come una reintroduzione dell'infinito in matematica; essa è piuttosto l'estrema conseguenza della definizione del limite attraverso un numero: il primo numero intero che segue tutti i numeri interi finiti di cui nessuno è massimo. La teoria degli insiemi in realtà iscrive il limite nell'infinito stesso, operazione senza la quale non ci sarebbe mai limite: nella sua rigida gerarchizzazione, essa instaura un rallentamento, o piuttosto, come dice lo stesso Cantor, un arresto, un «principio di arresto», secondo cui si può creare un nuovo numero intero solo «se il raggruppamento di tutti i numeri precedenti ha la potenza di una classe definita di numeri, già data in tutta la sua estensione»². Senza questo principio di arresto o di rallentamento, ci sarebbe un insieme di tutti gli insiemi, che già Cantor rifiuta, e che non potrebbe essere nient'altro che il caos, come dimostra Russell. La teoria degli insiemi è la costituzione di un pia-

no di referenza che non comporta soltanto un' «endoreferenza» (determinazione intrinseca di un insieme infinito) ma già un' «esoreferenza» (determinazione estrinseca). Malgrado lo sforzo esplicito di Cantor di far coincidere il concetto filosofico e la funzione scientifica, la differenza caratteristica permane, poiché l'uno si sviluppa su un piano di immanenza o di consistenza senza referenza, l'altro su un piano di referenza privo di consistenza (Gödel).

Quando il limite genera per rallentamento un'ascissa delle velocità, le forme virtuali del caos tendono ad attualizzarsi secondo un'ordinata. E certamente il piano di referenza opera già una preselezione che commisura le forme ai limiti o anche alle regioni di ascisse considerate. Ma ciò non vuol dire che le forme non costituiscano sempre delle variabili indipendenti da quelle che si dispongono in ascissa. Ciò è molto diverso dal concetto filosofico: le ordinate intensive non designano più delle componenti inseparabili agglomerate nel concetto in quanto sorvolo assoluto (variazioni), ma delle determinazioni distinte che devono commisurarsi, in una formazione discorsiva, ad altre determinazioni prese in estensione (variabili). Le ordinate intensive di forme devono coordinarsi con le ascisse estensive di velocità, in modo tale che le velocità di sviluppo e l'attualizzazione delle forme si rapportino le une alle altre, come determinazioni distinte, estrinseche¹. Sotto questo secondo aspetto il limite è dunque l'origine di un sistema di coordinate composte da almeno due variabili indipendenti; ma queste entrano in un rapporto da cui dipende una terza variabile, che attiene allo stato di cose o materia formata nel sistema (tali stati di cose possono essere matematici, fisici, biologici...). È appunto il nuovo senso della referenza come forma della proposizione: il rapporto di uno stato di cose al sistema. Lo stato di cose è una funzione: è una variabile complessa che dipende da un rapporto tra almeno due variabili indipendenti.

L'indipendenza rispettiva delle variabili appare in matematica quando una è a una potenza più elevata della prima. Per questo Hegel mostra che la variabilità nella funzione non si limita ai valori che si possono cambiare ($2/3$ e $4/6$), o che si possono lasciare indeterminati ($a=2b$), ma esige che una delle variabili sia elevata a una potenza superiore ($y^2/x = P$). Solo allora, infatti, un rapporto può essere direttamente determinato come rapporto differenziale dy/dx in base al quale il valore delle variabili non ha più altra determinazione che quella di nascere o svanire, malgrado sia sottratto alle velocità infinite. Da un tale rapporto dipende uno stato di cose o una funzione «derivata»: si è fatta un'operazione di depotenziamento che permette di comparare potenze distinte, a partire dalle quali potranno anche svilupparsi una cosa o un corpo (integrazione)⁴. In generale, uno stato di cose non attualizza un virtuale caotico senza mutuarne un potenziale che si distribuisce nel sistema di coordinate. Esso attinge dal virtuale che attualizza un potenziale di cui si appropria. Il sistema più chiuso ha ancora un filo che sale verso il virtuale, e da cui deriva la ragnatela. Ma il problema di sapere se il potenziale possa essere ricreato nell'attuale, se possa essere rinnovato e ampliato, permette di distinguere più precisamente gli stati di cose, le cose e i corpi. Quando passiamo dallo stato di cose alla *cosa* stessa, vediamo che una cosa si rapporta sempre contemporaneamente a più assi secondo variabili che sono funzioni le une delle altre, anche se l'unità interna resta indeterminata. Ma quando la cosa passa attraverso dei cambiamenti di coordinate, essa diventa un vero e proprio *corpo*, e la funzione non ha più come referencia il limite e la variabile, ma piuttosto un'invariante e un gruppo di trasformazioni (il corpo euclideo della geometria, per esempio, sarà costituito da invarianti rispetto al gruppo dei movimenti).

Il «corpo», in realtà, non è in questo caso una specialità biologica, e riceve una determinazione matematica a partire da un minimo assoluto rappresentato dai numeri razionali; operando delle estensioni, indipendenti da questo corpo di base, si limitano sempre di più le sostituzioni possibili fino a una perfetta individuazione. La differenza tra il corpo e lo stato di cose (o della cosa) dipende dall'individuazione del corpo, che procede secondo una cascata di attualizzazioni. Con il corpo, il rapporto tra variabili indipendenti satura sufficientemente la sua ragione, salvo poi dotarsi di un potenziale o di una potenza che ne rinnovi l'individuazione. In particolare nel caso di un corpo vivente, che procede per differenziazione e non più per estensione o aggiunta, si presenta ancora un altro tipo di variabili, variabili interne che determinano funzioni propriamente biologiche in rapporto agli ambienti interni (endoreferenza), ma che entrano anche in funzioni probabilistiche con le varianti esterne dell'ambiente esterno (esoreferenza)⁵.

Ci troviamo dunque di fronte a una nuova serie di funtivi, sistemi di coordinate, potenziali, stati di cose, cose, corpi. Gli stati di cose sono delle mescolanze ordinate di tipo molto diverso che possono anche riguardare solo delle traiettorie. Ma le cose sono delle interazioni, e i corpi delle comunicazioni. Gli stati di cose rinviano alle coordinate geometriche di sistemi che si suppongono chiusi, mentre le cose alle coordinate energetiche di sistemi abbinati; i corpi invece alle coordinate informatiche di sistemi separati, slegati. La storia della scienza è inseparabile dalla costruzione di assi, dalla loro natura, dalle loro dimensioni, dalla loro proliferazione. La scienza non opera alcuna unificazione del Referente, ma produce ogni sorta di biforcazione su un piano di referenze che non preesiste alle sue deviazioni o al suo tracciato. È come se la

biforcazione andasse a cercare nel caos infinito del virtuale nuove forme da attualizzare, operando una sorta di potenziamento della materia: il carbonio introduce nella tavola di Mendeleiev una biforcazione che ne fa, per le sue proprietà plastiche, lo stato di una materia organica. Il problema dell'unità o molteplicità della scienza non deve dunque essere posto in funzione di un sistema di coordinate eventualmente unico in un dato momento; come per il piano di immanenza in filosofia, bisogna domandarsi quale statuto assumano il prima e il dopo, simultaneamente, su un piano di referenza a dimensione ed evoluzione temporali. C'è solo un piano di referenza o ne esistono molti? La risposta sarà diversa da quella relativa al piano di immanenza filosofico, ai suoi strati o ai suoi strati sovrapposti, in quanto la referenza, implicando una rinuncia all'infinito, può costruire solo delle catene di funtivi che a un certo punto necessariamente si rompono. Le biforcazioni, i rallentamenti e accelerazioni producono buchi, tagli e rotture che rinviano ad altre variabili, ad altri rapporti e referenze. Per fare degli esempi sommari, si dice che il numero frazionario rompa con il numero intero, il numero irrazionale con i numeri razionali, la geometria riemanniana con quella euclidea. Contemporaneamente, ma in un altro senso, dal dopo al prima, il numero intero appare come un caso particolare di numero frazionario, o il numero razionale un caso particolare di «taglio» in un insieme lineare di punti. È vero che questo procedimento unificante che opera in senso retroattivo fa intervenire necessariamente altre referenze, le cui variabili sono vincolate non soltanto a condizioni di restrizione per produrre il caso particolare, ma anche a nuove rotture e biforcazioni al loro interno che cambieranno le loro proprie referenze. È ciò che capita quando si fa derivare Newton da Einstein oppure i numeri reali dalla rottura o la geo-

metria euclidea da una geometria metrica astratta. Si può dire con Kuhn che la scienza è paradigmatica, mentre la filosofia sarebbe sintagmatica.

La scienza, come la filosofia, non si accontenta di una successione temporale lineare. Invece di un tempo stratigrafico che esprime il prima e il dopo in ordine di sovrapposizioni, la scienza dispiega un tempo propriamente seriale, ramificato, in cui il prima (il precedente) designa sempre biforcazioni e rotture a venire, e il dopo dei riconcatenamenti retroattivi: ne deriva un andamento del tutto diverso del progresso scientifico. E i nomi propri degli scienziati si iscrivono in questo altro tempo, in questo altro elemento che segna i punti di rottura e i punti di riconcatenamento. Certo, è sempre possibile, e talvolta fruttuoso, interpretare la storia della filosofia seguendo questo ritmo scientifico. Ma dire che Kant rompe con Descartes e che il cogito cartesiano diventa un caso particolare del cogito kantiano, non è del tutto soddisfacente, perché per l'appunto significa fare della filosofia una scienza. (Così come, viceversa, non sarebbe soddisfacente stabilire tra Newton ed Einstein un ordine di sovrapposizione). Il nome proprio dello scienziato, lungi dal farci ripassare per le stesse componenti, ha invece la funzione di evitarcelo e di persuaderci che non è il caso di misurare di nuovo un tragitto già percorso: non si passa attraverso un'equazione nominale, la si utilizza. Lungi dal distribuire dei punti cardinali che organizzano i sintagmi su un piano di immanenza, il nome proprio dello scienziato produce dei paradigmi che si proiettano nei sistemi di referenze necessariamente orientati. Infine, ciò che costituisce problema, non è tanto il rapporto della scienza con la filosofia, quanto il rapporto ancora più passionale della scienza con la religione, come si vede in tutti i tentativi di uniformizzazione e universalizzazione scientifi-

che alla ricerca di una legge unica, di una forza unica, di un'unica interazione. Ciò che avvicina la scienza alla religione è il fatto che i funtivi non sono concetti ma figure definite da una tensione spirituale piuttosto che da un'intuizione spaziale. Nei funtivi c'è qualcosa di figurale, che forma un' «ideografia» propria alla scienza e che fa già della visione una lettura. Ma ciò che riafferma l'opposizione della scienza a tutte le religioni, e nello stesso tempo rende per fortuna impossibile l'unificazione della scienza, e la sostituzione di qualsiasi trascendenza con la referenza, è la corrispondenza funzionale fra il paradigma e un sistema di referenza che impedisce un uso infinito e religioso della figura e che determina una maniera esclusivamente scientifica in cui quest'ultima deve essere costruita, vista e letta, cioè per funtivi⁶.

La prima differenza tra la filosofia e la scienza risiede nei rispettivi presupposti del concetto e della funzione: in un caso un piano di immanenza o di consistenza, nell'altro un piano di referenza. Il piano di referenza è unico e molteplice, ma in modo diverso dal piano di immanenza. La seconda differenza riguarda più direttamente il concetto e la funzione: l'inseparabilità delle variazioni è la specificità del concetto incondizionato, mentre l'indipendenza delle variabili, in rapporti condizionabili, appartiene alla funzione. In un caso, abbiamo un insieme di variazioni inseparabili sotto «una ragione contingente» che costituisce il concetto delle variazioni; nell'altro, un insieme di variabili indipendenti sotto una «ragione necessaria» che costituisce la funzione delle variabili. Per tale motivo, da quest'ultimo punto di vista, la teoria delle funzioni presenta due poli, a seconda che, date n variabili, una di esse possa essere considerata una funzione di $n-1$ variabili indipendenti con $n-1$ derivate parziali e un differenziale totale della funzione, oppure che $n-1$ gran-

dezze siano al contrario delle funzioni di una stessa variabile indipendente, senza differenziale totale della funzione composta. In modo analogo il problema delle tangenti (differenziazione) mobilita tante variabili quante sono le curve la cui derivata, per ciascuna di esse, è la tangente qualunque in un punto qualunque; ma il problema inverso delle tangenti (integrazione) considera solo un'unica variabile, che è la stessa curva tangente a tutte le curve del medesimo ordine e avente come condizione un cambiamento di coordinate⁷. Una dualità analoga riguarda la descrizione dinamica di un sistema di n particelle indipendenti: lo stato istantaneo può essere rappresentato da n punti e n vettori di velocità in uno spazio a tre dimensioni, ma anche da un solo punto in uno spazio di fasi.

Si direbbe che la scienza e la filosofia seguano due vie opposte, perché i concetti filosofici hanno per consistenza degli eventi, mentre le funzioni scientifiche hanno per riferimento degli stati di cose o mescolanze: attraverso i concetti, la filosofia non cessa di estrarre dallo stato di cose un evento consistente, una sorta di sorriso senza gatto, mentre la scienza non cessa, attraverso le funzioni, di attualizzare l'evento in uno stato di cose, una cosa o un corpo riferibili. Da questo punto di vista i Presocratici, intendendo la fisica come teoria delle mescolanze e dei loro diversi tipi, possedevano già l'essenziale per una determinazione della scienza valida fino ai giorni nostri⁸. E gli Stoici porteranno al massimo grado la distinzione fondamentale tra gli stati di cose o mescolanze di corpi nei quali si attualizza l'evento, e gli eventi incorporei, che si alzano come fumo dagli stati di cose stessi. È dunque sulla base di due caratteri collegati che il concetto filosofico e la funzione scientifica si distinguono l'uno dall'altro: variazioni inseparabili, variabili indipendenti; eventi su un

piano di immanenza, stati di cose in un sistema di referenza (ne deriva uno statuto delle ordinate intensive diverso nei due casi, poiché esse sono le componenti interne del concetto, ma sono soltanto coordinate con le ascisse estensive nelle funzioni, quando la variazione non è altro che uno stato di variabile). I concetti e le funzioni si presentano così come due tipi di molteplicità o varietà che differiscono per natura. E benché i tipi di molteplicità scientifiche presentino di per sé una grande diversità, non contemplano le molteplicità propriamente filosofiche, per le quali Bergson rivendicava uno statuto particolare definito in termini di durata, «molteplicità di fusione» che esprimeva l'inseparabilità delle variazioni, in opposizione alle molteplicità di spazio, numero e tempo, che ordinavano delle mescolanze e rinviavano alla variabile o alle variabili indipendenti⁹. Oltretutto, questa stessa opposizione tra le molteplicità scientifiche e filosofiche, discorsive e intuitive, estensive e intensive, serve anche a stabilire la corrispondenza o meno tra la scienza e la filosofia, la loro eventuale collaborazione, le loro influenze reciproche.

C'è infine una terza grande differenza, che non riguarda più il presupposto rispettivo né l'elemento come concetto o come funzione, ma il modo di enunciazione. Sicuramente c'è sperimentazione, cioè esperienza di pensiero, tanto in filosofia quanto nella scienza, e nei due casi l'esperienza può essere sconvolgente, fino a sfiorare il caos. Ma si può dire anche che ci sia tanta creazione nella scienza quanta ce n'è in filosofia o nelle arti. Nessuna creazione esiste senza esperienza. Per quante siano le differenze tra il linguaggio scientifico, il linguaggio filosofico e i loro rapporti con le lingue cosiddette naturali, analogamente ai concetti anche i funtivi (compresi gli assi di coordinate) non preesistono già fatti. Granger ha potuto

dimostrare l'esistenza di «stili» che rinviano a nomi propri anche nei sistemi scientifici, non come determinazione estrinseca, ma almeno come dimensione della loro creazione e anche in riferimento a un'esperienza o a un vissuto¹⁰. Le coordinate, le funzioni e le equazioni, le leggi, i fenomeni o gli effetti sono vincolati a dei nomi propri, come una malattia prende il nome del medico che ne ha saputo isolare, classificare o raggruppare i segni variabili. Vedere, vedere ciò che succede ha sempre avuto un'importanza essenziale, superiore alle dimostrazioni, anche nella matematica pura, che può essere detta visiva, figurale, indipendentemente dalla sua applicazione: molti matematici pensano oggi che un computer sia più prezioso di un'assiomatica e che lo studio delle funzioni non lineari passi attraverso le lentezze e le accelerazioni delle serie di numeri osservabili. Che la scienza sia discorsiva non significa affatto che sia deduttiva. Al contrario, nelle sue biforcazioni essa attraversa catastrofi, rotture e riconcattamenti scanditi dai nomi propri. Se tra scienza e filosofia resta un divario impossibile da colmare, lo si deve al fatto che i nomi propri segnano in un caso una giustapposizione di referenza e nell'altro una sovrapposizione di strato: si oppongono cioè in base a tutti i caratteri della referenza e della consistenza. Ma la filosofia e la scienza comportano, sui rispettivi versanti (così accade per l'ulteriore versante dell'arte) un «non so» diventato positivo e creatore, condizione della creazione stessa, il quale consiste nel determinare per mezzo di ciò che non si sa - come diceva Galois: «indicare l'andamento dei calcoli e prevedere i risultati senza mai poterli effettuare»¹¹.

Siamo così rinviiati a un altro aspetto dell'enunciazione, che non si rivolge più al nome proprio di uno studioso o di un filosofo, ma ai loro intercessori ideali interni ai campi considerati: si è visto precedentemente il ruolo fi-

losofico dei personaggi concettuali rispetto ai concetti frammentari su un piano di immanenza, ma adesso la scienza fa apparire degli osservatori parziali rispetto alle funzioni nei sistemi di referenza. Che non ci sia un osservatore totale, come il «demone» di Laplace capace di calcolare il futuro e il passato a partire da uno stato di cose dato, significa soltanto che Dio non è un osservatore scientifico, così come non è un personaggio filosofico. Ma il termine «demone» resta fondamentale in filosofia, così come in scienza, e serve per indicare non qualcosa che supererebbe le nostre possibilità, ma un genere comune a questi intercessori necessari in quanto «soggetti» delle rispettive enunciazioni: l'amico filosofico, il pretendente, l'idiota, il superuomo... sono dei demoni, alla stessa stregua del demone di Maxwell, dell'osservatore di Einstein o di Heisenberg. Il problema non è di sapere cosa possono fare o non fare, ma di riconoscere la loro perfetta positività, sia dal punto di vista del concetto che della funzione, anche per ciò che non fanno o non possono. In entrambi i casi la varietà è immensa, ma non al punto da far dimenticare la differenza di natura tra i due grandi tipi.

Per capire cosa siano gli osservatori parziali diffusi in tutte le scienze e in tutti i sistemi di referenza, bisogna evitare di assegnare loro il ruolo di limite della conoscenza o di soggettività dell'enunciazione. Abbiamo notato che le coordinate cartesiane privilegiavano i punti situati vicino all'origine, mentre quelle della geometria proiettiva davano «un'immagine finita di tutti i valori della variabile e della funzione». Ma la prospettiva piazza un osservatore parziale come un occhio al vertice di un cono, e di conseguenza afferra i contorni senza cogliere i rilievi o la qualità della superficie che rinviano ad un'altra posizione dell'osservatore. In genere, l'osservatore non è né insufficiente né soggettivo: persino nella fisica quantisti-

ca, il demone di Heisenberg non indica l'impossibilità di misurare nello stesso tempo la velocità e la posizione di una particella, con il pretesto di una interferenza soggettiva della misura con il misurato, ma misura esattamente uno stato di cose obiettivo che lascia fuori dal campo della sua attualizzazione la posizione rispettiva di due sue particelle, essendo il numero di variabili indipendenti ridotto e avendo i valori delle coordinate la stessa probabilità. Le interpretazioni soggettivistiche della termodinamica, della relatività, della fisica quantistica rivelano le stesse insufficienze. Il prospettivismo o relativismo scientifico non è mai relativo a un soggetto: non costituisce una relatività del vero, ma al contrario una verità del relativo, ossia delle variabili di cui esso ordina i casi secondo i valori che ne desume nel suo sistema di coordinate (come nel caso dell'ordine delle coniche stabilito secondo le sezioni del cono il cui vertice è occupato dall'occhio). E sicuramente un osservatore ben definito desume tutto ciò che può desumere, tutto ciò che può essere desunto nel sistema corrispondente. In breve, il ruolo di un osservatore parziale è quello di percepire e provare, benché percezioni e affezioni non siano quelle di un uomo, nell'accezione corrente, ma appartengano alle cose che studia. Non che l'uomo non ne colga l'effetto (quale matematico non coglie pienamente l'effetto di una sezione, di un'ablazione, di un'aggiunta?), ma riceve questo effetto solo grazie all'osservatore ideale che ha egli stesso installato come un golem nel sistema di referencia. Questi osservatori parziali si trovano in prossimità delle singolarità di una curva, di un sistema fisico, di un organismo vivente; e anche l'animismo è meno lontano dalla scienza biologica di quanto non si dica, quando moltiplica le piccole anime immanenti agli organi e alle funzioni, a condizione di sottrarre loro ogni ruolo attivo o efficiente per farne sol-

tanto dei focolai di percezione e di affezione molecolari: i corpi risultano così popolati da un'infinità di piccole monadi. Si chiamerà sito la regione di uno stato di cose o di un corpo percepito da un osservatore parziale. Gli osservatori parziali sono forze, ma la forza non è ciò che agisce, bensì, come ben sapevano Leibniz e Nietzsche, ciò che percepisce e prova.

Ci sono osservatori dovunque appaiano proprietà puramente funzionali di riconoscimento o di selezione, senza azione diretta, come succede in tutta la biologia molecolare, nell'immunologia o con gli enzimi allosterici¹². Già Maxwell supponeva l'esistenza di un demone capace di distinguere in una mescolanza le molecole rapide e lente, di alta e bassa energia. È vero che, in un sistema in stato di equilibrio, il demone di Maxwell associato al gas sarebbe necessariamente preso in un'affezione di stordimento; esso può tuttavia passare molto tempo in uno stato metastabile vicino all'enzima. La fisica delle particelle ha bisogno di innumerevoli osservatori infinitamente sottili. Si possono concepire degli osservatori il cui sito è tanto più piccolo quanto più lo stato delle cose attraversa dei cambiamenti di coordinate. Da ultimo, gli osservatori parziali ideali sono le percezioni o affezioni sensibili dei funtivi stessi. Anche le figure geometriche hanno affezioni e percezioni (patemi e sintomi, diceva Proclo) senza le quali i problemi più semplici resterebbero inintelligibili. Gli osservatori parziali sono dei *sensibilia* che si affiancano ai funtivi. Invece di contrapporre la conoscenza sensibile a quella scientifica, bisogna cogliere quei *sensibilia* che popolano i sistemi di coordinate della scienza. Russell non agiva altrimenti quando si rappresentava qualità prive di ogni soggettività, dati sensoriali distinti da ogni sensazione, siti insediati negli stati delle cose, prospettive vuote appartenenti alle cose stesse, frammenti contratti di

spazio-tempo che corrispondono all'insieme o alle parti di una funzione. Egli li assimila a degli apparecchi e strumenti, l'interferometro di Michaelson, o più semplicemente la lastra fotografica, la cinepresa, lo specchio, che captano quello che nessuno potrebbe vedere e fanno scintillare questi sensibilia non-sentiti¹³. Tuttavia questi sensibilia non sono definiti per mezzo di strumenti; gli strumenti infatti sono in attesa di un osservatore reale e quindi presuppongono l'osservatore parziale ideale situato nel punto di vista ottimale interno alle cose: l'osservatore non-soggettivo è precisamente il sensibile che qualifica (talvolta a migliaia) uno stato di cose, una cosa o un corpo scientificamente determinati.

Dal canto loro, i personaggi concettuali sono i sensibilia filosofici, le percezioni e affezioni dei concetti frammentari stessi: attraverso di loro, i concetti non sono soltanto pensati, ma percepiti e sentiti. Non possiamo tuttavia accontentare di dire che essi si distinguono dagli osservatori scientifici, come i concetti si distinguono dai funtivi, perché essi non apporterebbero allora nessuna determinazione supplementare: i due agenti di enunciazione devono distinguersi non soltanto attraverso il percepito, ma anche per il modo di percezione (non-naturale in entrambi i casi). Non basta assimilare, come fa Bergson, l'osservatore scientifico (per esempio, il viaggiatore nel proiettile della relatività) a un semplice simbolo, che rivelerebbe degli stati di variabili, mentre il personaggio filosofico avrebbe il privilegio del vissuto (un essere che dura), perché passa attraverso le variazioni stesse¹⁴. L'uno non è più vissuto di quanto l'altro sia simbolico. Ci sono in entrambi i casi percezioni e affezioni ideali, ma molto diverse. I personaggi concettuali sono già da sempre all'orizzonte e operano sulla base di una velocità infinita, mentre le differenze anergetiche tra il rapido e il lento

vengono soltanto dalle superfici che questi sorvolano o dalle componenti attraverso le quali passano in un solo istante: così la percezione non trasmette informazioni, ma circoscrive un affetto (simpatico o antipatico). Gli osservatori scientifici, al contrario, sono punti di vista nelle cose stesse, che presuppongono una taratura di orizzonti e una successione di inquadrature sulla base di rallentamenti e accelerazioni: gli affetti diventano qui dei rapporti energetici e la percezione stessa una quantità di informazione. Non possiamo sviluppare ulteriormente queste determinazioni, perché lo statuto dei percetti e degli affetti puri ci sfugge ancora e rinvia all'esistenza delle arti. Ma il fatto che ci siano percezioni e affezioni propriamente filosofiche e propriamente scientifiche, insomma dei sensibilia di concetto e di funzione, basta già a indicare il fondamento di un rapporto tra scienza e filosofia da una parte, e arte dall'altra, cosicché si può dire di una funzione o di un concetto che sono belli. Le percezioni e affezioni speciali della filosofia o della scienza si agganceranno necessariamente e non in misura diversa, ai percetti e affetti dell'arte.

Quanto al confronto diretto fra scienza e filosofia, esso procede a partire da tre capi di opposizione principali che raggruppano le serie di funtivi da una parte, e le appartenenze di concetti dall'altra. Si tratta anzitutto del sistema di referenza e del piano di immanenza; poi delle variabili indipendenti e delle variazioni inseparabili; vengono infine gli osservatori parziali e i personaggi concettuali. Siamo di fronte a due tipi di molteplicità. Una funzione può essere data senza che sia dato il concetto, benché quest'ultimo possa e debba esserlo; una funzione di spazio può essere data senza che sia ancora dato il concetto di questo spazio. La funzione nella scienza determina uno stato di cose, una cosa o un corpo che attualiz-

zano il virtuale su un piano di referenza e in un sistema di coordinate; il concetto in filosofia esprime un evento che dà al virtuale una consistenza su un piano di immanenza e in una forma ordinata. Il campo di creazione rispettivo si trova dunque a essere costellato di entità molto diverse nei due casi, ma che nondimeno presentano una certa analogia nei loro compiti: un problema, in scienza o in filosofia, non consiste nel rispondere a una domanda, ma nell'adattare, coadattare, con un «gusto» superiore in quanto facoltà problematica, gli elementi corrispondenti in via di determinazione (per esempio, per la scienza, si tratterà di scegliere le buone variabili indipendenti, di installare l'osservatore parziale efficace su un certo percorso, di costruire le migliori coordinate di un'equazione o di una funzione). Questa analogia impone ancora due compiti. Come concepire, nella pratica, i passaggi tra i due tipi di problemi? Ma soprattutto, teoricamente, i capi di opposizione rendono forse impossibile una uniformizzazione o anche una riduzione dei concetti ai funtivi, o viceversa? E se qualsiasi riduzione è impossibile, come pensare un insieme di rapporti positivi tra i due?

¹ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, Paris 1988, pp. 162-163 [trad. it. *Tra il tempo e l'eternità*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 156-157] (gli autori prendono l'esempio della cristallizzazione di un liquido sopraffuso, liquido ad una temperatura inferiore alla sua temperatura di cristallizzazione: «In un tale liquido, si formano dei piccoli germi di cristalli, ma questi germi appaiono e poi si dissolvono senza comportare nessuna conseguenza»).

² Cantor, si veda, al proposito: *Fondements d'une théorie générale des ensembles* («Cahiers pour l'analyse», n. 10).

Fin dall'inizio del suo testo Cantor fa appello al Limite platonico.

³ Sull'instaurazione delle coordinate da parte di Nicolas Oresme, sulle ordinate intensive e il loro rapporto con le linee estensive, cfr. P. Duhem, *Le système du monde*, Ed. Hermann, Paris 1958, vol. VII, cap. vi. E G. Châtelet, *La toile, le spectre, le pendule in Les enjeux du mobile*, in corso di

stampa: sull'associazione fra uno «spettro continuo e una sequenza discreta» ed i diagrammi d'Oresme.

⁴ G. W. Hegel, *Scienza della logica*, Laterza, Bari 1968, II, p. 631 (e sulle operazioni di depotenziamento e di potenziamento della funzione secondo Lagrange).

⁵ P. Vendryès, *Déterminisme et autonomie*, Armand Colin, Paris 1956. L'interesse dei lavori di Vendryès non risiede in una matematizzazione della biologia, ma piuttosto in una omogeneizzazione della funzione matematica e della funzione biologica.

⁶ Sul senso che assume la parola *figura* (o immagine, Bild) in una teoria delle funzioni, cfr. l'analisi di Vuillemin a proposito di Riemann: nella proiezione di una funzione complessa, la figura «fa vedere il corso della funzione e le sue differenti affezioni», «fa vedere immediatamente la corrispondenza funzionale» della variabile e della funzione (*La philosophie de l'algèbre*, P. U. F., Paris 1962, pp. 320-326).

⁷ G. W. Leibniz, *D'une ligne issue de lignes et Nouvelle application du calcul in Oeuvre concernant le calcul infinitésimal*, Ed. Blanchard, Paris 1983, pp. 16-18, pp. 26-30. Questi testi di Leibniz sono considerati basilari per la teoria delle funzioni.

⁸ Avendo descritto la «mescolanza intima» di tipi diversi di traiettorie in ogni regione dello spazio di fasi di un sistema a stabilità debole, Prigogine e Stengers concludono: «Si può pensare ad una situazione familiare, quella dei numeri sull'asse in cui ogni razionale è circondato da irrazionali e ogni irrazionale da razionali. Si può ugualmente pensare al modo in cui Anassagora [dimostra come] ogni cosa contenga in tutte le sue parti, fino alle più infime, una molteplicità infinita di germi qualitativamente diversi intimamente mescolati» (*La nouvelle alliance*, Gallimard, Paris 1986, p. 241 [trad. it. I. Prigogine, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1981, p. 239, I]).

⁹ La teoria dei due tipi di «molteplicità» appare in Bergson fin dall'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), P. U. F., Paris 1959 [trad. it. *Saggi sui dati immediati della conoscenza*, Mondadori, Milano 1986], cap. II: le molteplicità di coscienza si definiscono attraverso la «fusione», la «penetrazione», termini che si trovano ugualmente in Husserl, fin dalla *Filosofia dell'aritmetica*. L'analogia dei due autori è estrema a questo riguardo. Bergson non smetterà di definire l'oggetto della scienza attraverso dei misti di spazio-tempo e il suo atto principale attraverso la tendenza a prendere il tempo come «variabile indipendente», mentre la durata, all'altro polo, passa attraverso tutte le variazioni.

¹⁰ G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob, Paris 1988, pp. 10-11, 102-105.

¹¹ Cfr. i grandi testi di Galois sull'enunciazione matematica, André Dalmas, *Evariste Galois*, Ed. Fasquelle, Paris 1982, pp. 117-132.

¹² J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Ed. du Seuil, Paris 1973 [trad. it. *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano 1988, pp. 81-82]: «Le interazioni allosteriche sono indirette, dovute esclusivamente alle proprietà differenziali del riconoscimento stereospecifico della proteina nei due o più

stati che le sono accessibili». Un processo di riconoscimento molecolare può fare intervenire meccanismi, soglie, siti e osservatori molto diversi, come nel riconoscimento maschio-femmina nelle piante.

¹³ B. Russell, *The relation of sense-data to physics*, in *Mysticism and logic*, Allen et Unwin, London 1929 [trad. it. *Misticismo e logica*, Longanesi, Milano 1980].

¹⁴ In tutta la sua opera, Bergson oppone l'osservatore scientifico al personaggio filosofico che «passa» attraverso la durata; e soprattutto tenta di dimostrare che il primo suppone il secondo, non soltanto nella fisica newtoniana (*Essai sur les données immédiates* cit., cap. III), ma nella Relatività (*Durée et simultanéité*, Presses Universitaires de France, 1968).

6. Prospetti e concetti

La logica è riduzionista, non per accidente ma per essenza e necessariamente: essa vuole trasformare il concetto in funzione, seguendo la via tracciata da Frege e Russell. Ma per far questo bisogna prima di tutto che la funzione non sia limitata all'ambito della proposizione matematica o scientifica, ma caratterizzi un ordine più generale della proposizione come espressione delle frasi di una lingua naturale. Bisogna dunque inventare un nuovo tipo di funzione, propriamente logica. La funzione proposizionale « x è umano» indica bene la posizione di una variabile indipendente che non appartiene alla funzione in quanto tale, ma senza la quale la funzione è incompleta. La funzione completa è fatta di uno o più «paia ordinate». Ciò che definisce la funzione è un rapporto di dipendenza o di corrispondenza (ragione necessaria) cosicché «essere umano» non è neanche la funzione, ma il valore di $f(a)$ per una variabile x . Poco importa se la maggior parte delle proposizioni hanno più variabili indipendenti, o se la nozione di variabile, in quanto associata a un numero indeterminato, è rimpiazzata da quella di argomento, che implica un'assunzione disgiuntiva all'interno di certi limiti o un intervallo. Il rapporto con la variabile o con l'argomento indipendente della funzione proposizionale definisce la referenza della proposizione o il valore-di-verità («vero» e «falso») della funzione per l'argomento: Jean è un uomo, ma Bill è un gatto... L'insieme

dei valori di verità di una funzione che determinano delle proposizioni affermative vere costituisce l'estensione di un concetto: gli oggetti del concetto fanno da variabili o da argomenti della funzione proposizionale in base ai quali la proposizione è vera o la sua referenza soddisfatta. Il concetto stesso è così una funzione per l'insieme degli oggetti che costituiscono la sua estensione. Ogni concetto completo, in questo senso, è un insieme di numero determinato; gli oggetti del concetto sono gli elementi dell'insieme¹.

Restano da fissare alcune condizioni della referenza che stabiliscono i limiti o intervalli nei quali una variabile entra in una proposizione vera: *x* è un uomo, Jean è un uomo, perché ha fatto questo, perché si presenta così... Tali condizioni di referenze costituiscono non la comprensione, ma l'intensione del concetto. Sono presentazioni o descrizioni logiche, intervalli, potenziali o «mondi possibili», come dicono i logici, assi di coordinate, stati di cose o situazioni, sottoinsiemi del concetto: la stella della sera e la stella del mattino. Per esempio, un concetto a un solo elemento, il concetto di Napoleone I, ha per intensione «il vincitore di Jena», «il vinto di Waterloo»... Si vede bene che nessuna differenza di natura separa qui l'intensione e l'estensione, poiché entrambe sono in relazione con la referenza: l'intensione è soltanto condizione di referenza e costituisce un'endoreferenza della proposizione, l'estensione costituisce l'esoreferenza. Non si esce dalla referenza risalendo fino alla sua condizione; si resta nell'estensionalità. Il problema è piuttosto di sapere come si arriva, attraverso queste presentazioni intenzionali, a una determinazione univoca degli oggetti o elementi del concetto, delle variabili proposizionali, degli argomenti della funzione dal punto di vista dell'esoreferenza (o della rappresentazione): è il problema del nome proprio

e di una identificazione o individuazione logica che ci fa passare dagli stati di cose alla cosa o al corpo (oggetto), attraverso operazioni di quantificazione per permettono di assegnare sia i predicati essenziali della cosa, sia ciò che costituisce infine la comprensione del concetto. Venere (la stella della sera e la stella del mattino) è un pianeta il cui tempo di rivoluzione è inferiore a quello della terra... «Vincitore di Jena» è una descrizione o presentazione, mentre «generale» è un predicato di Bonaparte, «imperatore» un predicato di Napoleone, benché l'essere chiamato generale o consacrato imperatore siano delle descrizioni. Il «concetto proposizionale» si sviluppa dunque interamente nell'ambito della referenza, poiché opera una logicizzazione dei funtivi che diventano così i prospetti di una proposizione (passaggio dalla proposizione scientifica alla proposizione logica).

Le frasi non hanno autoreferenza, come dimostra il paradosso dell' «io mento». Gli stessi performativi non sono autoreferenziali ma implicano un'esoreferenza della proposizione (l'azione che le è associata per convenzione e che si compie enunciando la proposizione) e un'endoreferenza (il titolo o lo stato di cose sotto cui si è abilitati a formulare l'enunciato: ad esempio, l'intensione del concetto nell'enunciato «Io giuro» è il testimone in tribunale, il bambino a cui si rimprovera qualcosa, l'innamorato che si dichiara, ecc...) ². In compenso, se si attribuisce alla frase un'auto-consistenza, quest'ultima può risiedere solo nella non-contraddizione formale della proposizione o delle proposizioni fra di loro. Ma ciò vuol dire che le proposizioni non godono materialmente di nessuna endoconsistenza, né di un'eso-consistenza. Nella misura in cui un numero cardinale appartiene al concetto proposizionale, la logica delle proposizioni ha bisogno di una dimostrazione scientifica della consistenza dell'aritmetica

dei numeri interi, a partire da assiomi; ora, secondo i due aspetti del teorema di Gödel, la dimostrazione di consistenza dell'aritmetica non può essere rappresentata all'interno del sistema (non c'è endo-consistenza) e il sistema urta necessariamente contro enunciati veri che non sono purtuttavia dimostrabili, che restano indeducibili (non c'è eso-consistenza o il sistema consistente non può essere completo). Insomma, diventando proposizionale, il concetto perde tutti i caratteri che possedeva come concetto filosofico, la sua autoreferenza, la sua endo-consistenza e la sua eso-consistenza. Il fatto è che un regime di indipendenza ha sostituito quello dell'inseparabilità (indipendenza delle variabili, degli assiomi e delle proposizioni indecidibili). Anche i mondi possibili, come condizioni di referenza, sono senza rapporti col concetto di Altri che darebbe loro consistenza (cosicché la logica si trova stranamente disarmata davanti al solipsismo). Il concetto in generale non ha più una cifra, ma un numero aritmetico; l'indecidibile non indica più l'inseparabilità delle componenti intenzionali (zona di indiscernibilità) ma al contrario la necessità di distinguerle secondo l'esigenza della referenza che rende ogni consistenza (l'auto-consistenza) «incerta». Il numero stesso indica un principio generale di separazione: «il concetto Lettera della Parola Zahl separa Z da a, a da h, ecc.». Le funzioni traggono tutta la loro potenza dalla referenza, sia a stati di cose, sia a cose, sia ad altre proposizioni: la riduzione del concetto a funzione lo priva necessariamente di tutti i suoi caratteri che rinviavano a un'altra dimensione.

Gli atti di referenza sono movimenti finiti del pensiero attraverso i quali la scienza costituisce o modifica degli stati di cose e dei corpi. Si può anche dire che l'uomo storico operi tali modifiche, ma in condizioni che sono quelle del vissuto in cui i finiti sono sostituiti da perce-

zioni, affezioni e azioni. Lo stesso non vale piú per la logica: dato che considera la referenza vuota in se stessa come semplice valore di verità, essa non può che applicarla a stati di cose o a corpi già costituiti, sia in proposizioni stabilite dalla scienza, sia in proposizioni di fatto (Napoleone è il vinto di Waterloo), sia in semplici opinioni («X crede che...») Tutti questi tipi di proposizioni sono prospettivi, con valore di informazione. La logica ha dunque un paradigma, è anzi il terzo caso di paradigma, che non è né quello della religione né quello della scienza, ma che è simile alla ricognizione del vero nei prospettivi o nelle proposizioni informative. L'espressione erudita «metamatemática» mostra bene il passaggio dall'enunciato scientifico alla proposizione logica sotto forma di ricognizione. È la proiezione di questo paradigma a far sí che i concetti logici non siano a loro volta altro che figure e che la logica sia una ideografia. La logica delle proposizioni ha bisogno di un metodo di proiezione e lo stesso teorema di Gödel inventa un modello proiettivo³. È come una deformazione regolata, obliqua, della referenza rispetto al suo statuto scientifico. La logica sembra dibattersi eternamente nella complessa questione della sua differenza rispetto alla psicologia; tuttavia possiamo senz'altro accordarle che essa trasforma in modello un'immagine di diritto del pensiero che non è affatto psicologica (senza essere per questo normativa). La questione risiede piuttosto nel valore di questa immagine e su ciò che essa pretende di insegnarci sui meccanismi di un pensiero puro.

Di tutti i movimenti anche finiti del pensiero, la forma della ricognizione è certamente quella che va meno lontano, la piú povera e la piú puerile. Da sempre, la filosofia ha incontrato il pericolo di misurare il pensiero sulla base di occorrenze ininteressanti come dire «Buongiorno, Teodoro», quando invece è Teeteto che passa;

l'immagine classica del pensiero non era al riparo da simili eventualità inerenti alla ricognizione del vero. È difficile credere che i problemi del pensiero, in scienza come in filosofia, possano contemplare tali casi: un problema in quanto creazione di pensiero non ha niente a che vedere con un'interrogazione, che non è altro che una proposizione sospesa, l'esangue duplicato di una proposizione affermativa che dovrebbe servirle da risposta («chi è l'autore di *Waverley*?», «Scott è l'autore di *Waverley*?») La logica è sempre vinta da se stessa, ossia dall'insignificanza dei casi di cui si nutre. Nel suo desiderio di soppiantare la filosofia, la logica separa la proposizione da tutte le sue dimensioni psicologiche, ma conserva ancor più gelosamente l'insieme dei postulati che limitavano e sottomettevano il pensiero ai vincoli di una ricognizione del vero nella proposizione⁴. E quando la logica si avventura in un calcolo di problemi, lo fa ricalcandolo sul calcolo delle proposizioni, in isomorfismo con esso. Si direbbe che, più che un gioco di scacchi o di lingua, si tratti di un tequiz. Ma i problemi non sono mai proposizionali.

Più che a una successione di proposizioni, sarebbe meglio arrivare al flusso del monologo interiore o alle strane biforcazioni della conversazione più comune, separandoli a loro volta dalle aderenze psicologiche e sociologiche, per poter mostrare in che modo il pensiero in quanto tale produce qualcosa di interessante, quando accede al movimento infinito che lo libera dal vero come paradigma presupposto e riconquista una potenza immanente di creazione. Ma per questo bisognerebbe che il pensiero risalisse all'interno degli stati delle cose o dei corpi scientifici in via di costituzione per penetrare nella consistenza, cioè nella sfera del virtuale che non fa che attualizzarsi in essi. Bisognerebbe risalire il cammino che la scienza discende, e alla base del quale la logica installa i suoi cam-

pi. (Lo stesso vale per la Storia, dove bisognerebbe raggiungere il nembo non-storico che deborda i fattori attuali a profitto di una creazione di novità). Ma questa sfera del virtuale, questo pensiero-natura è ciò che la logica può solo mostrare, secondo la formula invalsa, senza poterlo mai cogliere in proposizioni, né ricondurre a una referenza. Allora la logica tace, e solo tacendo diventa interessante. Paradigma per paradigma, raggiunge allora una sorta di buddismo zen.

Confondendo i concetti con le funzioni, la logica procede come se la scienza si occupasse già di concetti o formasse dei concetti di prima zona. Si ritrova però a dover rincalzare le funzioni scientifiche con funzioni logiche, che dovrebbero formare una nuova classe di concetti puramente logici, o di seconda zona. È un vero odio quello che anima la logica nella sua rivalità o volontà di soppiantare la filosofia. Essa uccide il concetto due volte, il quale tuttavia rinasce sia perché non è una funzione scientifica sia perché non è una proposizione logica: esso non appartiene ad alcun sistema discorsivo e non ha referenza, si limita a mostrarsi. I concetti sono mostri che rinascono dalle loro macerie.

La logica stessa lascia talvolta rinascere i concetti filosofici; ma in che forma e in che stato? Dato che i concetti in generale hanno trovato uno statuto pseudo-rigoroso nelle funzioni scientifiche e logiche, la filosofia eredita dei «concetti di terza zona», che sfuggono all'enumerazione e non costituiscono più insiemi ben definiti, ben ritagliati, rapportabili a mescolanze simili a stati di cose fisico-matematiche. Sono piuttosto degli insiemi vaghi e sfumati, semplici aggregati di percezioni e affezioni che si formano nel vissuto immanente a un soggetto, a una coscienza. Sono molteplicità qualitative o intensive, quali il «rosso», il «calvo», in cui non si può stabilire se certi ele-

menti appartengano o meno all'insieme. Questi insiemi vissuti si esprimono in un terzo tipo di prospettivi, non più enunciati scientifici o proposizioni logiche, ma pure e semplici opinioni del soggetto, valutazioni soggettive o giudizi di gusto: è già rosso, è quasi calvo... Tuttavia, neanche un nemico della filosofia arriva a sostenere che il luogo dei concetti filosofici coincida esattamente con i giudizi empirici. Bisogna desumere delle funzioni di cui questi insiemi vaghi, questi contenuti vissuti sono soltanto le variabili. A questo punto ci troviamo di fronte a un'alternativa: o si riusciranno a ricostituire per queste variabili delle funzioni scientifiche o logiche, che renderanno definitivamente inutile fare ricorso ai concetti filosofici³; oppure si dovrà inventare un nuovo tipo di funzione propriamente filosofica, terza zona in cui tutto sembra stranamente ribaltarsi, poiché essa dovrà sostenere le altre due.

Se il mondo del vissuto è come la terra che deve fondare o sostenere la scienza e la logica degli stati delle cose, è chiaro che sono necessari concetti apparentemente filosofici per operare questa fondazione prima. Il concetto filosofico richiede allora una «appartenenza» a un soggetto, e non un'appartenenza a un insieme. Non che il concetto filosofico si confonda con il semplice vissuto, anche se definito come una molteplicità di fusione o come immanenza di un flusso al soggetto; il vissuto fornisce solo variabili, mentre i concetti devono ancora definire vere e proprie funzioni. Queste funzioni faranno riferimento soltanto al vissuto, come le funzioni scientifiche agli stati di cose. I concetti filosofici saranno funzioni del vissuto, così come i concetti scientifici sono funzioni di stati di cose; ma adesso l'ordine o la derivazione cambiano direzione, poiché queste funzioni del vissuto diventano prime. È una logica trascendentale (si può anche chiamarla

dialettica) che sposa la terra e tutto ciò che sostiene, e che serve da suolo primordiale alla logica formale e alle scienze regionali derivate. Bisognerà dunque che, nel seno stesso dell'immanenza del vissuto a un soggetto, si scoprano degli atti di trascendenza di questo soggetto, capaci di costituire le nuove funzioni di variabili o le referenze concettuali: il soggetto, in questo senso, non è più solipsista ed empirico, ma trascendentale. Abbiamo visto che Kant aveva intrapreso questo compito, mostrando come i concetti filosofici si rapportino necessariamente all'esperienza vissuta tramite proposizioni o giudizi a priori in quanto funzioni di un tutto dell'esperienza possibile; compito che Husserl porterà a termine scoprendo, nelle molteplicità non-numeriche o negli insiemi fusionali immanenti percettivo-affettivi, la triplice radice degli atti di trascendenza (pensiero) con i quali il soggetto costituisce prima di tutto un mondo sensibile popolato di oggetti, poi un mondo intersoggettivo popolato di altri, infine un mondo ideale comune che verrà popolato dalle formazioni scientifiche, matematiche e logiche. I numerosi concetti fenomenologici o filosofici (quali «l'essere nel mondo», «la carne», «l'idealità», ecc.) saranno l'espressione di questi atti. Non soltanto i vissuti immanenti al soggetto solipsista, ma le referenze del soggetto trascendentale al vissuto; non le variabili percettivo-affettive, ma le grandi funzioni che in queste variabili trovano i loro rispettivi percorsi di verità; non gli insiemi vaghi o sfumati, o dei sottoinsiemi, ma totalizzazioni che eccedono qualsiasi potenza degli insiemi; non soltanto giudizi o opinioni empiriche, ma protocredenze, Urdoxa, opinioni originarie come proposizioni⁶. Non sono i contenuti successivi del flusso di immanenza, ma gli atti di trascendenza che lo attraversano e lo trascinano determinando i «significati» della totalità potenziale del vissuto. Il concetto come si-

gnificazione è tutto questo contemporaneamente, immanenza del vissuto al soggetto, atto di trascendenza del soggetto rispetto alle variazioni del vissuto, totalizzazione del vissuto o funzione di questi atti. Si direbbe che i concetti filosofici si salvino solo accettando di diventare funzioni speciali e snaturando l'immanenza di cui hanno ancora bisogno: siccome non c'è immanenza che non appartenga al vissuto, è inevitabilmente immanenza a un soggetto, i cui atti (funzioni) saranno i concetti relativi a questo vissuto, come abbiamo visto seguendo il lungo snaturamento del piano di immanenza.

Benché sia pericoloso per la filosofia dipendere dalle generosità dei logici o dai loro pentimenti, ci si può domandare se non si possa trovare un equilibrio precario tra i concetti scientifico-logici e i concetti fenomenologico-filosofici. Gilles-Gaston Granger ha proposto una ripartizione in cui il concetto, essendo anzitutto determinato come funzione scientifica e logica, lascia tuttavia un posto di terza zona, ma autonomo, a delle funzioni filosofiche, funzioni o significazioni del vissuto come totalità virtuale (gli insiemi vaghi sembrano giocare un ruolo di cerniera tra le due forme di concetti)⁷. La scienza si è dunque impossessata del concetto, ma ci sono ugualmente dei concetti non-scientifici, sostenuti con dosi omeopatiche, ossia fenomenologiche. Ne derivano gli ibridi più strani, come l'odierno fregean-husserlianismo o il wittgensteinian-heideggerismo. E non è forse questa, e già da tempo, la situazione della filosofia in America, con un grande dipartimento di logica e uno piccolissimo di fenomenologia, per quanto i due partiti siano stati quasi sempre in guerra? È come il paté di allodola, ma la parte dell'allodola fenomenologica non è neanche la più squisita, è quella che il cavallo logico concede di tanto in tanto alla filosofia. È piuttosto come il rinoceronte e l'uccello che vive dei

suoi parassiti. C'è una lunga serie di malintesi a proposito del concetto. È vero che il concetto è sfumato, vago, ma non perché sia senza contorni: piuttosto perché è vagabondo, non-discorsivo, in spostamento su un piano di immanenza. È intenzionale o modulare, non perché abbia delle condizioni di referenza, ma perché è composto di variazioni inseparabili che attraversano zone di indiscernibilità che ne cambiano il contorno. Esso non ha nessuna referenza, né rispetto allo stato di cose né tanto meno rispetto al vissuto, ma una consistenza definita dalle sue componenti interne: né denotazione dello stato di cose né significazione del vissuto, il concetto è l'evento come puro senso che percorre immediatamente le componenti. Non ha un numero, né intero né frazionario, per contare le cose che ne presentano le proprietà, ma una cifra che condensa e accumula le componenti percorse e sorvolate. Il concetto è una forma o una forza, mai e in nessun senso una funzione. Insomma, non c'è altro concetto che quello filosofico sul piano di immanenza, e le funzioni scientifiche o le proposizioni logiche non sono concetti.

I [prospetti] designano prima di tutto gli elementi della proposizione (funzione proposizionale, variabili, valore di verità...), ma anche i diversi tipi di proposizioni o le modalità del giudizio. Il concetto filosofico può venir confuso con una funzione o una proposizione, ma non per effetto di una specie scientifica o anche logica, ma per analogia, come una funzione del vissuto o una proposizione di opinione (terzo tipo). Di conseguenza si deve produrre un concetto che renda conto di questa situazione: ciò che l'opinione propone, è un certo rapporto tra una percezione esterna come stato di un soggetto e un'affezione interna come passaggio da uno stato a un altro (eso ed endoreferenza). Noi desumiamo una qualità che si suppone comune a numerosi oggetti percepiti e un'affezione che si

suppone comune a numerosi soggetti che la provano e collegano con noi questa qualità. L'opinione è la regola di corrispondenza fra l'una e l'altra, è una funzione o una proposizione i cui argomenti sono delle percezioni e delle affezioni e, in questo senso, è una funzione del vissuto. Per esempio, noi cogliamo una qualità percettiva comune ai gatti o ai cani e un certo sentimento che ci fa amare o odiare gli uni o gli altri: per un gruppo di oggetti, si possono estrarre molte differenti qualità e formare molti gruppi di soggetti diversissimi, attrattivi o ripulsivi («società» di coloro che amano i gatti o di quelli che li detestano...), cosicché le opinioni sono essenzialmente l'oggetto di una lotta o di uno scambio. È la concezione popolare democratica occidentale della filosofia, che offre l'occasione di piacevoli o aggressive conversazioni a cena dal signor Rorthy. Le opinioni che rivaleggiano alla tavola del simposio, non appartengono forse all'eterna Atene, al nostro modo di essere ancora greci? I tre caratteri a partire dai quali si mettevano in rapporto la filosofia e la città greca erano proprio la società degli amici, la tavola di immenza e le opinioni a confronto. Si obietterà che i filosofi greci non hanno mai smesso di denunciare la *doxa* e di opporvi un'episteme come solo sapere adeguato alla filosofia. Ma si tratta di una questione confusa e i filosofi, essendo solo degli amici e non dei saggi, hanno molte difficoltà ad abbandonare la *doxa*.

La *doxa* è un tipo di proposizione che si presenta nel modo seguente: una volta data una situazione vissuta percettivo-affettiva (per esempio, si porta del formaggio alla tavola del simposio), qualcuno ne estrae una qualità pura (ad esempio, odore fetido); ma nel momento in cui astrae la qualità, si identifica egli stesso a un soggetto generico che prova un'affezione comune (la società di coloro che detestano il formaggio, che rivaleggiano a questo titolo

con coloro a cui piace, spesso in funzione di un'altra qualità). La «discussione» verte dunque sulla scelta della qualità percettiva astratta e sulla potenza del soggetto generico che ne è affetto. Ad esempio, detestare il formaggio vuol dire rinunciare a essere un buongustaio? Ma, «buongustaio» è un'affezione genericamente invidiabile? Bisogna allora dire che anche quelli a cui piace il formaggio e tutti i buongustai puzzano? A meno che non siano i nemici del formaggio a puzzare. È un po' la storiella che raccontava Hegel a proposito della commerciante alla quale era stato detto: «Le vostre uova sono marce, vecchia», e che risponde: «Marcio sarà lei, sua madre e sua nonna»: l'opinione è un pensiero astratto e l'insulto gioca un ruolo efficace in questa astrazione, perché l'opinione esprime le funzioni generali di stati particolari⁸. Essa trae dalla percezione una qualità astratta e dall'affezione una potenza generale: ogni opinione in questo senso è già politica. Per questo tante discussioni possono essere enunciate così: «io in quanto uomo stimo che tutte le donne siano infedeli», «io in quanto donna penso che gli uomini siano dei bugiardi».

L'opinione è un pensiero che si costituisce a immagine della ricognizione e della sua forma: ricognizione di una qualità nella percezione (contemplazione), ricognizione di un gruppo nell'affezione (riflessione), ricognizione di un rivale nella possibilità di altri gruppi e di altre qualità (comunicazione). Essa dà alla ricognizione del vero un'estensione e dei criteri che sono per natura quelli di una «ortodossia»: è vera l'opinione che si sostiene quando coincide con quella del gruppo al quale si appartiene. Lo si vede bene in certi concorsi: voi dovete dire la vostra opinione, ma «vincete» (avete detto il vero) se avete detto la stessa cosa della maggioranza di coloro che partecipano al concorso. L'opinione nella sua essenza è volontà

di maggioranza e parla già in nome di una maggioranza. Anche l'uomo del «paradosso» si esprime con tante strizzate d'occhio e con tanta stupida supponenza, soltanto perché pretende di esprimere l'opinione segreta di tutti e di essere il portavoce per quello che gli altri non osano dire. E tuttavia ciò non è che il primo stadio del regno dell'opinione: la quale trionfa quando la qualità prescelta non è più la condizione per la costituzione di un gruppo, e l'immagine o il «segno» del gruppo costituito determinano ormai da soli il modello percettivo e affettivo, la qualità e l'affezione che ciascuno deve acquisire. Allora il marketing appare come il concetto stesso: «noi, i concettualizzatori...» Siamo nell'epoca della comunicazione, ma ogni anima onesta fugge e sguscia via ogni qual volta le si proponga una piccola discussione, un convegno o una semplice conversazione. In ogni conversazione si tira sempre in ballo la sorte della filosofia e molte discussioni filosofiche, con tanto di insulti e scontri su concezioni del mondo, in realtà non sono più elevate della discussione sul formaggio. La filosofia della comunicazione si esaurisce nella ricerca del consenso attraverso una libera opinione universale, sotto cui si ritrovano le percezioni e affezioni ciniche del capitalista in persona.

ESEMPIO XI

In cosa questa situazione è riconducibile ai Greci? Si dice spesso che, a partire da Platone, i Greci oppongono la filosofia, come sapere che comprende ancora le scienze, all'opinione-doxa che essi imputano ai sofisti e ai retori. Ma abbiamo imparato che non si trattava di una opposizione così semplice e schematica. In che modo i filosofi possiederebbero il sapere, loro che non possono né vogliono restaurare il sapere dei saggi e non sono altro che degli amici? E in che modo l'opinione sarebbe la prerogativa dei soli sofisti, dal momento che essa riceve un valore-di-verità? Inoltre, sembra che i Greci si facessero della scienza un'idea abbastanza chiara che non si confondeva con la filosofia: era una conoscenza

della causa, della definizione, già una sorta di funzione. Allora il problema era il seguente: come si può arrivare alle definizioni, alle premesse del sillogismo scientifico o logico? Grazie alla dialettica: una ricerca che imitava, su un tema dato, a determinare quale tra le opinioni fossero più verosimili per la qualità che se ne ricavava, e quali più sagge per i soggetti che le proferivano. Anche in Aristotele la dialettica delle opinioni era necessaria per determinare le proposizioni scientifiche possibili, e in Platone l'«opinione vera» era il requisito del sapere e delle scienze. Già Parmenide non poneva il sapere e l'opinione come due vie disgiuntive¹⁰. Democratici o meno, i Greci non opponevano tanto il sapere e l'opinione, si dibattevano piuttosto tra le opinioni e si opponevano gli uni agli altri, rivalessavano gli uni con gli altri nell'elemento dell'opinione pura. Ciò che i filosofi rimproveravano ai sofisti non era il fatto di attendersi alla doxa, ma di scegliere male la qualità da ricavare dalle percezioni e il soggetto generico da desumere dalle affezioni, sicché i sofisti non potevano cogliere ciò che c'era di «vero» in un'opinione: restavano prigionieri delle variazioni del vissuto. I filosofi rimproveravano ai sofisti di attendersi a qualunque qualità sensibile, rispetto al singolo o al genere umano, o al nomos della città (tre interpretazioni dell'Uomo come potenza o «misura di tutte le cose»). Ma loro, i filosofi platonici, avevano una risposta formidabile che permetteva, così pensavano, di selezionare le opinioni. Bisognava scegliere la qualità che fosse come il dispiegamento del Bello in una certa situazione vissuta, e prendere come soggetto generico l'Uomo ispirato dal Bene. Bisognava che le cose si dispiegassero nel bello, e che coloro che ne facevano uso si ispirassero al bene, perché l'opinione potesse attingere al Vero. Non era sempre facile. Il bello nella Natura e il bene nelle anime avrebbero definito la filosofia come funzione della vita variabile. Così, la filosofia greca è il momento del bello; il bello e il bene sono le funzioni di cui l'opinione è il valore di verità. Bisognava portare la percezione fino alla bellezza del percepito (*dokounta*) e l'affezione fino alla prova del bene (*dokimós*) per raggiungere l'opinione vera: questa non sarebbe più l'opinione mutevole e arbitraria, ma *un'opinione originaria, una proto-opinione* che ci restituirebbe alla patria dimenticata del concetto, come, nella grande trilogia platonica, l'amore del *Simposio*, il delirio del *Fedro*, la morte del *Fedone*. Laddove, al contrario, il sensibile si presenti senza bellezza, ridotto all'illusione, e l'anima senza bene, abbandonata al semplice piacere, l'opinione resterebbe essa stessa falsa e sofistica - il formaggio forse, il fango, il pelo... Tuttavia, questa ricerca appassionata dell'opinione vera non conduce i Platonici a un'aporia, la stessa che

si esprime nel dialogo piú sorprendente, il *Teeteto*? È necessario che il sapere sia trascendente, che si aggiunga all'opinione o che se ne distingua per renderla vera, ma bisogna che sia immanente perché essa sia vera come opinione. La filosofia greca resta ancora attaccata a questa vecchia Saggezza già pronta a dispiegare di nuovo la sua trascendenza, benché non le rimanga altro che l'amicizia, l'affetto. È necessaria l'immanenza, ma bisogna che sia immanente a qualcosa di trascendente, l'idealità. Il bello e il bene non cessano di ricondurci alla trascendenza. È come se l'opinione vera rivendicasse ancora un sapere dopo averlo destituito.

La fenomenologia non ripete forse un tentativo analogo? Infatti anch'essa parte alla ricerca delle opinioni originarie che ci legano al mondo come alla nostra patria (Terra). Ed ha bisogno del bello e del bene affinché queste non si confondano con la mutevole opinione empirica, e affinché la percezione e l'affezione raggiungano il loro valore di verità: si tratta questa volta del bello nell'arte e della costituzione dell'umanità nella storia. La fenomenologia ha bisogno dell'arte, tanto quanto la logica della scienza; Erwin Straus, Merleau-Ponty o Maldiney hanno bisogno di Cézanne o della pittura cinese. Il vissuto rende il concetto nient'altro che un'opinione empirica in quanto tipo psico-sociologico. Bisogna dunque che l'immanenza del vissuto a un soggetto trascendentale faccia dell'opinione una proto-opinione alla cui costituzione partecipano l'arte e la cultura, e che si esprime come un atto di trascendenza di questo soggetto nel vissuto (comunicazione), in modo da formare una comunità degli amici. Ma il soggetto trascendentale husserliano non nasconde forse l'uomo europeo, la cui prerogativa è di «europeizzare» continuamente, così come il Greco «grecizzava», ossia superava i limiti delle altre culture mantenute come tipi psicosociali? Non siamo dunque ricondotti alla semplice opinione del Capitalista medio, il grande Maggiore, l'Ulisse moderno dalle percezioni stereotipate e dalle affezioni prodotte in serie, in un mondo di comunicazione diventato marketing a cui neanche Cézanne o Van Gogh possono sfuggire? La distinzione tra originario e derivato a sua volta non basta a farci uscire dal semplice campo dell'opinione e l'Urdoxa non ci innalza fino al concetto. Analogamente a quanto succedeva nell'aporia platonica, la fenomenologia non ha mai avuto così bisogno di una saggezza superiore, di una «scienza rigorosa», come nel momento in cui essa ci invitava a rinunciarvi. La fenomenologia voleva rinnovare i nostri concetti, offrendoci percezioni e affezioni che pretendevano di farci nascere al mondo: non come neonati o ominidi, ma come esseri di diritto le cui proto-opinioni sarebbero le fondazioni di que-

sto mondo. Ma non si lotta contro i cliché percettivi e affettivi se non si lotta anche contro la macchina che li produce. Rifacendosi al vissuto primordiale, trasformando l'immanenza in immanenza a un soggetto la fenomenologia non poteva impedire al soggetto di formare soltanto opinioni atte a sviluppare il cliché delle nuove percezioni e affezioni promesse. In questo caso continueremmo a procedere nella forma della ricognizione, richiamandoci all'arte ma senza accedere ai concetti capaci di affrontare l'affetto e il percetto artistici. I Greci con le loro città, la fenomenologia con le nostre società occidentali, hanno certamente ragione a porre l'opinione tra le condizioni della filosofia. Ma quale strada dovrà imboccare la filosofia per giungere al concetto? Quella dell'arte come mezzo di approfondimento e di risalimento all'origine dell'opinione? Oppure quella dell'arte come capovolgimento e innalzamento dell'opinione al movimento infinito che consenta di sostituirla appunto con il concetto?

La confusione del concetto con la funzione è dannosa sotto molti aspetti per il concetto filosofico. Essa fa della scienza il concetto per eccellenza, che si esprime nella proposizione scientifica (il primo prospetto). Sostituisce il concetto filosofico con un concetto logico, che si esprime nelle proposizioni di fatto (secondo prospetto). Riserava al concetto filosofico un ruolo ridotto o degenerato, che esso si ritaglia nel campo dell'opinione (terzo prospetto) sfruttando la sua amicizia con una saggezza superiore o una scienza rigorosa. Ma il luogo del concetto non si trova in nessuno di questi tre sistemi discorsivi. Il concetto non è né una funzione del vissuto né una funzione scientifica o logica. L'irriducibilità dei concetti alle funzioni si scopre solo se, invece di confrontarli in modo indeterminato, si paragona la referenza degli uni alla consistenza degli altri. Gli stati di cose, gli oggetti o corpi, gli stati vissuti formano le referenze di funzione, mentre gli eventi sono la consistenza del concetto. Sono questi i termini che bisogna considerare dal punto di vista di una riduzione possibile.

ESEMPIO XII

Un esempio di tale paragone si trova nell'impresa di Badiou, particolarmente interessante nel pensiero contemporaneo. Badiou si propone di distribuire su una linea ascendente una serie di fattori che vanno dalle funzioni ai concetti. Egli pone una base neutrale rispetto sia ai concetti che alle funzioni: una molteplicità qualunque presentata come Insieme elevabile all'infinito. La prima istanza è la situazione, quando l'insieme è rapportato a elementi che pur essendo molteplicità sono sottomessi a un regime di «calcolo unitario» (corpi o oggetti, unità della situazione). In secondo luogo, gli «stati di situazione» sono i sottoinsiemi sempre in eccedenza sugli elementi dell'insieme o sugli oggetti della situazione; ma l'eccedenza di questi stati non si lascia più gerarchizzare, come il Cantor, è «inassegnabile» e segue una «linea erratica», conformemente allo sviluppo della teoria degli insiemi. Resta il fatto che deve essere rappresentata nella situazione, questa volta come «indiscernibile», mentre la situazione diventa quasi completa: la linea di erranza forma qui quattro figure, quattro anelli o «funzioni generiche» (scientifica, artistica, politica o doxica, amorosa o vissuta), alle quali corrispondono delle produzioni di «verità». È forse a questo punto che si arriva ad una conversione di immanenza della situazione; conversione dall'eccedenza al vuoto che finisce per reintrodurre il trascendente: è la funzione del «sito evenemenziale», che si mantiene ai bordi del vuoto nella situazione, che non comporta più unità ma singolarità come elementi dipendenti dalle funzioni precedenti. Infine l'evento stesso, che appare (o scompare) non tanto come singolarità, quanto come punto aleatorio separato che si aggiunge o si sottrae al sito, nella trascendenza del vuoto o *nella* verità come vuoto, senza che si possa stabilire l'appartenenza dell'evento alla situazione nella quale si trova il suo sito (l'indecidibile). Forse in compenso c'è un intervento, una sorta di dado lanciato sul sito che qualifica l'evento e lo fa entrare nella situazione, una potenza del «fare» l'evento. Resta che l'evento è il concetto, o la filosofia come concetto che si distingue dalle quattro funzioni precedenti pur essendone condizionata e condizionandole a sua volta - e ciò benché l'arte sia fondamentalmente «poesia», la scienza insiemistica, l'amore l'inconscio di Lacan e la politica sfugga all'opinione-doxa¹¹.

Partendo da una base neutralizzata, l'insieme che indica *una* molteplicità qualunque, Badiou disegna una linea, unica anche se molto complessa, sulla quale si scaglioneranno le funzioni e il concetto, secondo un ordine che situa quest'ultimo al di sopra delle

prime: la filosofia sembra dunque fluttuare in una trascendenza vuota, concetto incondizionato che trova nelle funzioni la totalità delle sue condizioni generiche (scienza, poesia, politica e amore). Non si tratta forse, dietro l'apparenza del molteplice, del ritorno alla vecchia concezione della superiorità della filosofia? Ci sembra che la teoria delle molteplicità non regga l'ipotesi di una molteplicità qualunque (anche la matematica ne ha abbastanza dell'insiemistica). *Le* molteplicità: ce ne vogliono almeno due, due tipi, fin dall'inizio. Non che il dualismo sia meglio dell'unità; ma la molteplicità è precisamente ciò che si interpone tra i due. Di conseguenza, i due tipi non saranno certamente l'uno al di sopra dell'altro, ma l'uno di fianco all'altro, l'uno contro l'altro, faccia a faccia o spalla a spalla. Le funzioni e i concetti, gli stati delle cose attuali e gli eventi virtuali sono due tipi di molteplicità che non si distribuiscono su una linea erratica ma si rapportano a due vettori che si incrociano, uno dei quali consente che gli stati delle cose attualizzino gli eventi e l'altro che gli eventi assorbano (o piuttosto adsorbano) gli stati di cose.

Gli stati di cose escono dal caos virtuale alle condizioni poste dal limite (referenza): sono delle attualità, benché non siano ancora dei corpi e neanche delle cose, delle unità o degli insiemi. Sono masse di variabili indipendenti, particelle-traiettorie o segni-velocità. Sono mescolanze. Queste variabili determinano delle singolarità, in quanto si inseriscono all'interno di coordinate o di rapporti tali per cui una di esse dipende da un gran numero di altre, o viceversa una determina molte altre. A un tale stato di cose si trova associato un potenziale o una potenza (l'importanza della formula leibniziana mv^2 deriva dal fatto che essa introduce un potenziale nello stato di cose). Lo stato di cose attualizza così una virtualità caotica trascinando con sé uno spazio che, pur non essendo più virtuale, testimonia ancora della sua origine e serve da vero e proprio correlato indispensabile allo stato. Ad esempio, nell'attualità del nucleo atomico, il nucleone è ancora vicino al caos e si trova circondato da una nube di particelle virtuali costantemente emesse e riassorbite; ma,

a un livello di attualizzazione più spinto, l'elettrone è in rapporto con un fotone potenziale che interagisce sul nucleone per produrre un nuovo stato della materia nucleare. Non si può separare uno stato di cose dal potenziale attraverso il quale esso opera e senza il quale non ci sarebbero né attività né evoluzione (ad esempio, la catalisi). È attraverso questo potenziale che esso può affrontare accidenti, aggiunte, ablazioni o anche proiezioni, come si vede già nelle figure geometriche; oppure perdere e acquisire variabili, estendere le singolarità fino ad avvicinarne delle nuove; oppure seguire delle biforcazioni che lo trasformano; oppure ancora passare per uno spazio di fasi il cui numero di dimensioni aumenta con le variabili supplementari; oppure, soprattutto, individuare dei corpi nel campo che esso forma con il potenziale. Nessuna di queste operazioni si fa da sola, esse costituiscono tutte dei «problemi». Il privilegio del vivente è di riprodurre dall'interno il potenziale associato nel quale attualizza il suo stato e individualizza il suo corpo. Ma, in qualsiasi campo, il passaggio da uno stato di cose al corpo attraverso la mediazione di un potenziale o di una potenza, o piuttosto la divisione dei corpi individuati nello stato di cose sussistente, rappresenta un momento essenziale. È qui che si passa dalla mescolanza all'interazione. E per finire, le interazioni dei corpi condizionano una sensibilità, una protopercezione e una protoaffettività che si esprimono già negli osservatori parziali piazzati nello stato di cose, benché esse completino la loro attualizzazione solo nel vivente. Ciò che viene chiamato «percezione» non è più uno stato di cose, ma uno stato del corpo in quanto indotto da un altro corpo, e «affezione» è il passaggio da questo stato a un altro come aumento o diminuzione del potenziale-potenza sotto l'azione di altri corpi: nessuno è passivo, ma tutto è interazione, anche la pesantezza. È la

definizione dell' «affectio» e dell' «affectus» fornita da Spinoza riguardo ai corpi in uno stato di cose e ripresa da Whitehead per indicare in ogni cosa una «prensione» di altre cose, e nel passaggio da una prensione a un'altra un «feeling» positivo o negativo. L'interazione diventa comunicazione. Lo stato di cose («pubblico») era la mescolanza dei dati attualizzati dal mondo nel suo stato precedente, mentre i corpi sono nuove attualizzazioni i cui stati «privati» restituiscono stati di cose per nuovi corpi¹². Anche se non-viventi, o piuttosto non-organiche, le cose hanno un vissuto, perché sono percezioni e affezioni.

Quando la filosofia si paragona alla scienza, capita che ne offra un'immagine troppo semplice, al punto da suscitare l'ilarità degli scienziati. Tuttavia, anche se la filosofia ha il diritto di presentare la scienza sotto un'immagine priva di valore scientifico (per concetti), non ci guadagna nulla a confinarla entro limiti che gli scienziati superano continuamente nelle loro pratiche più elementari. Così, quando la filosofia riconduce la scienza al «già fatto» e si riserva il «farsi», come Bergson o la fenomenologia, e in particolare quella di Erwin Straus, non solo si corre il rischio di riavvicinare la filosofia al semplice vissuto, ma si fa una cattiva caricatura della scienza: Paul Klee ha certamente una visione più giusta quando dice che occupandosi del funzionale i matematici e la fisica prendono come oggetto la formazione stessa, e non la forma compiuta¹³. A maggior ragione, quando si mettono tra loro a confronto le molteplicità filosofiche e le molteplicità scientifiche, le molteplicità concettuali e le molteplicità funzionali, può essere troppo sommario definire le seconde in termini di insiemi. Gli insiemi, come abbiamo visto, rivestono un interesse solo come attualizzazione del limite; dipendono dalle funzioni e non viceversa, e la funzione è il vero oggetto della scienza.

In primo luogo, le funzioni sono funzioni di stati di cose e costituiscono dunque delle proposizioni scientifiche come primo tipo di prospetti: i loro argomenti sono variabili indipendenti sulle quali si opera per coordinazione e per potenziamento il che determina i loro rapporti necessari. In secondo luogo, le funzioni sono funzioni di cose, oggetti o corpi individuati, che costituiscono proposizioni logiche: i loro argomenti sono singoli termini presi come atomi logici indipendenti cui si applicano descrizioni (stato di cose logico) che determinano i loro predicati. In terzo luogo, le funzioni del vissuto hanno per argomento le percezioni e le affezioni, e costituiscono delle opinioni (doxa come terzo tipo di prospetto): noi abbiamo delle opinioni su ogni cosa che percepiamo o che ci tocca, al punto che le scienze dell'uomo possono essere considerate come una vasta dossologia - ma le cose stesse sono opinioni generiche, hanno cioè percezioni e affezioni molecolari, nel senso in cui l'organismo più elementare si fa una proto-opinione sull'acqua, il carbonio e i sali da cui dipendono il suo stato e la sua potenza. Questa è la strada che scende dal virtuale agli stati di cose e alle altre attualità: non si incontrano concetti su questa strada, ma solo funzioni. La scienza scende dalla virtualità caotica agli stati di cose e corpi che l'attualizzano; e ciò non tanto perché sia mossa dalla preoccupazione di unificarsi in un sistema attuale ordinato, ma perché non vuole allontanarsi troppo dal caos, per scovare i potenziali e quindi afferrare e addomesticare una parte di ciò che la minaccia, il segreto del caos alle sue spalle, la pressione del virtuale ¹⁴.

Ora, se si risale la linea in senso inverso, andando dagli stati di cose al virtuale, la linea non è più la stessa, perché non è lo stesso virtuale (si può dunque discenderla senza per questo confonderla con la precedente). Il vir-

tuale non è più la virtualità caotica, ma la virtualità diventata consistente, entità che si forma su un piano di immanenza che taglia il caos. È ciò che si chiama Evento, ovvero la parte che in tutto ciò che avviene sfugge alla sua propria attualizzazione. L'evento non coincide assolutamente con lo stato di cose; e pur attualizzandosi in uno stato di cose, in un corpo, in un vissuto, mantiene un versante oscuro e segreto che non cessa di sottrarsi o di aggiungersi alla sua attualizzazione: contrariamente allo stato di cose, esso non comincia né finisce, ma acquisisce o conserva il movimento infinito cui dà consistenza. È il virtuale che si distingue dall'attuale, un virtuale non più caotico ma divenuto consistente o reale sul piano di immanenza che lo strappa al caos. Reale senza essere attuale, ideale senza essere astratto. Si potrebbe dire che è trascendente perché sorvola lo stato di cose, ma è l'immanenza pura che gli dà la capacità di sorvolare se stesso in se stesso e sul piano. Trascendente, transdiscendente, è piuttosto lo stato di cose nel quale esso si attualizza; ma persino nello stato di cose esso rimane pura immanenza di ciò che non si attualizza o di ciò che resta indifferente all'attualizzazione, poiché la sua realtà non ne dipende. L'evento è immateriale, incorporeo, invivibile: la pura riserva. Dei due pensatori che hanno meglio penetrato l'evento, Péguy e Blanchot, l'uno dice che bisogna distinguere da una parte lo stato di cose, sia esso compiuto o in potenza di compiersi, in rapporto almeno potenziale con il mio corpo, con me stesso; e dall'altra l'evento, cui la sua realtà stessa non può dare compiutezza, l'interminabile che non finisce e non comincia, che non termina e non accade, che non ha rapporto con me né il mio corpo con lui, il movimento infinito; e l'altro dice: da una parte lo stato di cose lungo il quale noi passiamo, noi stessi e i nostri corpi, e dall'altra l'evento nel quale affondiamo o che ri-

saliamo, ciò che ricomincia senza essere mai cominciato né finito, l'intermità immanente¹⁵.

Attraverso tutto uno stato di cose, sia esso nuvola o flusso, cerchiamo di isolare delle variabili in un certo istante, di constatare quando ne intervengono delle nuove a partire da un potenziale, in quali rapporti di dipendenza possono entrare, attraverso quali singolarità passano, quali soglie varcano, quali biforcazioni prendono. Tracciamo così le funzioni dello stato di cose: le differenze tra il locale e il globale sono interne al campo delle funzioni (per esempio nel caso in cui le variabili indipendenti possano essere eliminate tutte tranne una). Anche le differenze tra il fisico-matematico, il logico e il vissuto appartengono alle funzioni (a seconda che i corpi siano presi nelle singolarità degli stati di cose, o essi stessi come termini singolari, o ancora secondo le singole soglie di percezione e di affezione dall'uno all'altro). Un sistema attuale, uno stato di cose o un campo di funzione si definiscono in ogni caso come un tempo tra due istanti o più tempi tra molti istanti. Per questo, quando Bergson dice che tra due istanti, per quanto ravvicinati, c'è sempre del tempo, non esce ancora dal campo delle funzioni e vi introduce e vi introduce soltanto un po' di vissuto.

Ma quando saliamo verso il virtuale, quando ci volgiamo verso la virtualità che si attualizza nello stato di cose, scopriamo una realtà affatto diversa, in cui non dobbiamo più cercare cosa succede da un punto all'altro, da un istante all'altro, perché essa eccede qualunque funzione possibile. Secondo l'espressione familiare con cui si definisce lo scienziato, l'evento «non si preoccupa del luogo in cui si trova e se ne infischia di sapere da quanto tempo esiste»; è per questo che l'arte e anche la filosofia possono comprenderlo meglio della scienza¹⁶. Non è più il tempo a essere tra due istanti, è l'evento a essere un «fra-

tempo»: il fra-tempo non è né dell'ordine dell'eternità né dell'ordine del tempo, è un divenire. Il fra-tempo, l'evento è sempre un tempo morto, là dove non succede nulla, un'attesa infinita che è già infinitamente passata, attesa e riserva. Questo tempo morto non viene dopo ciò che accade, esso coesiste con l'istante o il tempo dell'accidente, ma in quanto immensità del tempo vuoto dove lo si vede ancora come di là da venire e già successo, nella strana indifferenza di una intuizione intellettuale. Tutti i fra-tempi si sovrappongono, mentre i tempi si succedono. In ogni evento ci sono molte componenti eterogenee, sempre simultanee, poiché sono ognuna un fra-tempo, e tutte nel fra-tempo che le fa comunicare tramite zone di indiscernibilità, di indecidibilità: sono variazioni, modulazioni, intermezzi, singolarità di un nuovo ordine infinito. Ogni componente di evento si attualizza o si effettua in un istante, e l'evento nel tempo che passa tra questi istanti; ma nulla succede nella virtualità, che ha per componenti solo dei fra-tempi e un evento come divenire composto. Qui non succede niente, ma tutto diviene, cosicché l'evento ha il privilegio di ricominciare quando il tempo è passato¹⁷. Non succede niente e tuttavia tutto cambia, perché il divenire non cessa di ripassare attraverso le sue componenti e di trascinare altrove, in un altro momento l'evento che si attualizza. Quando il tempo passa e porta via l'istante, c'è sempre un fra-tempo per riportare l'evento. Solo un concetto è in grado di afferrare l'evento, il suo divenire, le sue variazioni inseparabili, mentre una funzione coglie uno stato di cose, un tempo e delle variabili, con i loro rapporti secondo il tempo. Il concetto ha una potenza di ripetizione che si distingue dalla potenza discorsiva della funzione. Nella sua produzione e riproduzione, il concetto ha la realtà di un virtuale, di un incorporeo, di un impassibile, contrariamente alle funzioni

dello stato attuale, alle funzioni di corpo e di vissuto. Formare un concetto non è come tracciare una funzione, benché in entrambi i casi ci siano movimento, trasformazioni, creazioni: i due tipi di molteplicità si intrecciano.

È possibile che l'evento non solo sia fatto di variazioni inseparabili, ma che sia esso stesso inseparabile dallo stato di cose, dai corpi e dal vissuto nei quali si attualizza o si effettua. Ma è vero anche il contrario: lo stato di cose a sua volta non è separabile dall'evento che ne eccede continuamente l'attualizzazione. Bisogna risalire fino all'evento che dà consistenza virtuale al concetto e al tempo stesso scendere fino allo stato di cose attuale che fornisce referenze alla funzione. Da tutto ciò che un soggetto può vivere, dal corpo che gli appartiene, dai corpi e oggetti che si distinguono dal suo e dallo stato di cose o dal campo fisico-matematico che li determinano, si sprigiona un vapore che non assomiglia loro, che invade il campo di battaglia, dove battaglia e ferita sarebbero componenti o variazioni di un evento puro in cui traspare soltanto un'allusione a ciò che riguarda i nostri stati. La filosofia come gigantesca allusione. Si attualizza o si effettua l'evento ogni volta che lo si coinvolge, volente o nolente, in uno stato di cose, ma lo si *controeffettua* ogni volta che lo si astrae dagli stati di cose per liberarne il concetto. C'è una dignità dell'evento che è sempre stata inseparabile dalla filosofia come «amor fati»: farsi pari all'evento o diventare il figlio dei propri eventi – «la mia ferita esisteva prima di me, sono nato per incarnarla»¹⁸. Sono nato per incarnarla come evento perché ho saputo disincarnarla come stato di cose o situazione vissuta. Non c'è altra etica al di fuori dell'amor fati della filosofia. La filosofia è sempre fra-tempo. Colui che controeffettua l'evento, Mallarmé lo chiamava il Mimo, perché schiva lo stato di cose e «si limita a un'allusione perpetua senza rompere il ghiac-

cio»¹⁹. Un tale mimo non riproduce lo stato di cose, così come non imita il vissuto, non dà un'immagine ma costruisce il concetto. Non cerca la funzione di ciò che succede, ma ne estrae l'evento o la parte di ciò che non si lascia attualizzare, la realtà del concetto. Non si tratta di volere ciò che accade, con falsa volontà che si lamenta, si difende e si disperde in mimica, ma di portare il lamento e il furore al punto in cui essi si rivoltino contro quello che accade, per innalzare l'evento, liberarlo, estrarlo dal vivo del concetto. La filosofia non ha altro scopo che diventare degna dell'evento, e chi controeffettua l'evento è proprio il personaggio concettuale. Mimo è un nome ambiguo. È lui il personaggio concettuale che opera il movimento infinito. Volere la guerra contro le guerre future e passate, l'agonia contro tutte le morti e la ferita contro tutte le cicatrici, in nome del divenire e non dell'eterno: è soltanto in questo senso che il concetto riunisce.

Si scende dai virtuali agli stati di cose attuali, si sale dagli stati di cose ai virtuali, senza che si possa isolarli gli uni dagli altri. Ma la linea che si risale e si discende non è la stessa: l'attualizzazione e la controeffettuazione non sono due segmenti della stessa linea, ma delle linee differenti. Se ci si attiene alle funzioni scientifiche degli stati di cose, si può vedere come queste non si lascino isolare da un virtuale che attualizzano, e come questo virtuale si presenti anzitutto come nembo o nebbia o anche come caos, virtualità caotica piuttosto che realtà di un evento ordinato nel concetto. Per questo spesso la scienza ha l'impressione che la filosofia ritrovi un semplice caos; il che le consente di dire: non avete altra scelta se non tra il caos e me, la scienza. La linea di attualità traccia un piano di riferimento che ritaglia il caos: ne trae degli stati di cose che, certamente, attualizzano nelle loro coordinate anche gli eventi virtuali, ma non ne ritengono che dei potenziali già

in via di attualizzazione, che fanno parte delle funzioni. Inversamente, se si considerano i concetti filosofici di eventi, la loro virtualità rinvia al caos, ma su un piano di immanenza che lo ritaglia a sua volta e ne estrae solo la consistenza o realtà del virtuale. Per quanto riguarda gli stati di cose troppo densi, essi sono senza dubbio adsorbiti, controeffettuati dall'evento, ma sul piano di immanenza e nell'evento se ne trovano solo delle allusioni. Le due linee sono dunque inseparabili, ma indipendenti, ciascuna completa in se stessa: sono come gli involucri di due piani altrettanto diversi. La filosofia non può parlare della scienza se non per allusione, e la scienza non può parlare della filosofia se non come di una nuvola. Se le due linee sono inseparabili, lo sono nella loro rispettiva sufficienza e i concetti filosofici non intervengono nella costituzione delle funzioni scientifiche così come le funzioni non intervengono nella costituzione dei concetti. È nella loro piena maturità e non nel processo della loro costituzione, che i concetti e le funzioni si incrociano necessariamente, ciascuno essendo creato a partire dai suoi propri mezzi – per ogni caso un piano – degli elementi, degli agenti. Per questo è sempre increscioso che gli scienziati facciano filosofia senza mezzi realmente filosofici o che i filosofi facciano scienza senza mezzi effettivamente scientifici (noi non abbiamo avuto la pretesa di farlo).

Il concetto non riflette sulla funzione, così come la funzione non si applica al concetto. Concetto e funzione devono incrociarsi, ciascuno seguendo la propria linea. Le funzioni riemanniane di spazio, per esempio, non ci dicono nulla di un concetto di spazio riemanniano proprio alla filosofia: è solo nella misura in cui la filosofia è atta a crearlo che si ottiene il concetto di una funzione. Analogamente, il numero irrazionale si definisce tramite una funzione come limite comune di due serie di razionali di

cui l'una non ha un massimo e l'altra non ha un minimo; il concetto, invece, non rinvia a serie di numeri, ma a una successione di idee che si riconcatenano al di sopra di una lacuna (invece di concantenarsi per prolungamento). La morte può essere assimilata a uno stato di cose scientificamente determinabile, come funzione di variabili indipendenti o anche come funzione di stato vissuto, ma si profila anche come evento puro le cui variazioni sono coestensive alla vita: questi due aspetti molto diversi si trovano in Bichat. Goethe costruisce un grandioso concetto di colore, con le variazioni inseparabili di luce e ombra, le zone di indiscernibilità, i processi di intensificazione che mostrano a che punto anche in filosofia ci siano delle sperimentazioni, mentre Newton aveva costruito la funzione di variabili indipendenti, la frequenza. Se la filosofia ha fundamentalmente bisogno della scienza che le è contemporanea, è perché la scienza incrocia continuamente la possibilità di concetti e i concetti, a loro volta, comportano necessariamente allusioni alla scienza che non sono né esempi, né applicazioni e neanche riflessioni. Ci sono, inversamente, funzioni di concetti, funzioni propriamente scientifiche? È come domandarsi se anche la scienza abbia, come noi crediamo, bisogno della filosofia, e con pari intensità. Ma solo gli scienziati possono rispondere a questo interrogativo.

¹ Cfr. B. Russell, *I principi della matematica*, Longanesi, Milano 1988, soprattutto l'appendice A, e G. Frege, *I fondamenti dell'aritmetica*, in *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino 1965, parr. 48 e 54; *Ricerche logiche*, Calderini, Bologna 1970, soprattutto *Funzione e concetto* e *Concetto e oggetto*; per la critica della variabile, *Was ist eine Funktion?* in *Kleine Schriften*, G. Olms, Hildesheim 1967. Cfr. i commenti di Claude Imbert nella traduzione francese di questi due libri (G. Frege, *Les fondements de l'arithmétique*, Ed. du Seuil, Paris 1970 e *Ecrits logiques et philosophiques*,

Ed. du Seuil, Paris 1971) e Ph. de Rouilha, *Frege, les paradoxes de la représentation*, Ed. de Minuit, Paris 1988.

² Oswald Ducrot ha criticato il carattere autoreferenziale che si attribuisce agli enunciati performativi (ciò che si fa dicendolo: giuro, prometto, ordino...) *Dire et ne pas dire*, Hermam, Paris 1972, p. 72 e sg. [trad. ot. *Dire e non dire*, Officina Edizioni, Roma 1979, p. 79 sg.].

³ Sulla proiezione e il metodo di Gödel, Nagel e Newman, *La prova di Gödel*, Bollati Boringhieri, Torino 1974, pp. 69-77.

⁴ Sulla concezione della proposizione interrogativa secondo Frege, *Recherches logiques (Ecrits logiques et philosophiques cit., p. 175)*. Anche per quanto riguarda i tre elementi: la presa del pensiero o l'atto del pensare; la ricognizione della verità di un pensiero o il giudizio; la manifestazione del giudizio o l'affermazione. E Russell, *Principi della matematica cit.*, par. 477.

⁵ Per esempio, si introducono dei gradi di verità tra il vero e il falso (1 e 0), che non sono probabilità, ma operano una sorta di frattalizzazione delle creste di verità e dei cavi di falsità, cosicché gli insiemi vaghi ridiventano numerici, ma con un numero frazionario tra 0 e 1. A condizione tuttavia che l'insieme vago sia il sotto-insieme di un insieme normale, che rinvia ad una funzione regolare. Cfr. A. Kaufmann, *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Masson, Paris 1975. E Pascal Engel, *La norme du vrai*, Gallimard, Paris 1989, che consacra un capitolo al «vago».

⁶ Sulle tre trascendenze che appaiono nel campo di immanenza, la primordiale, l'intersoggettiva e l'oggettiva, cfr. E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1989, in particolare parr. 55-56. Sull'Urdoxa, *L'idea della fenomenologia*, Il Saggiatore, Milano 1981, in particolare parr. 103-104; *Expérience et jugement*, P.U.F., Paris 1970.

⁷ G. Granger, *Pour la connaissance philosophique cit.*, cap. VI e VII. La conoscenza del concetto filosofico si riduce alla referenza al vissuto, nella misura in cui quest'ultima lo costituisce come «totalità virtuale»: ciò implica un soggetto trascendentale, e Granger non sembra dare al «virtuale» un senso diverso da quello kantiano di un tutto dell'esperienza possibile (pp. 174-175). Si noterà il ruolo ipotetico che Granger attribuisce ai «concetti vaghi» nel passaggio dai concetti scientifici ai concetti filosofici.

⁸ Sul pensiero astratto e il giudizio popolare, cfr. il breve testo di G. W. Hegel, *Chi pensa astrattamente?* (Samtliche Werke, XX, pp. 445-450).

⁹ Marcel Detienne mostra che i filosofi fanno appello ad un sapere che non si confonde con l'antica saggezza e ad un'opinione che non si confonde con quella dei sofisti: *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Bari 1977, cap. V, p. 102 sg.

¹⁰ Cfr. la celebre analisi di Heidegger e di Beaufret (*Le poème de Parménide*, P.U.F., Paris 1986, pp. 31-34).

¹¹ A. Badiou, *L'être et l'événement*, Ed. du Seuil, Paris 1988 et *Manifeste pour la philosophie*, Ed. du Seuil, Paris 1989 (trad. it. *Manifesto per la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1991). La teoria di Badiou è molto complessa; temiamo di averle fatto subire delle semplificazioni eccessive.

¹² Cfr. Whitehead, *Process and Reality*, The Free Press, Glencoe (Ill.) 1933,

- pp. 22-26 [trad. it. *Il processo e la realtà*, Bompiani, Milano 1965].
- ¹³ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 69-70.
- ¹⁴ La scienza non prova soltanto il bisogno di ordinare il caos, ma di vederlo, di toccarlo, di farlo: cfr. J. Gleick, *La théorie du chaos*, Ed. Albin Michel, Paris 1989 [trad. it., *Caos*, Rizzoli, Milano 1989]. Gilles Châtelet mostra come la matematica e la fisica tentino di trattenere qualcosa di una sfera del virtuale: *Les enjeux du mobile*, in corso di stampa.
- ¹⁵ Péguy, *Clio* cit., pp. 230, 265. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, pp. 104, 155, 160 [trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975, pp. 71, 103, 105].
- ¹⁶ Gleick, *La théorie du chaos* cit., p. 236.
- ¹⁷ Sul fra-tempo si veda un articolo molto denso di B. Groethuysen, *De quelques aspects du temps*, in «Recherches philosophiques», V, 1935-1936: «Ogni evento è per così dire nel tempo in cui non succede niente...» Tutta l'opera romanzesca di Lernet-Holenia si svolge in fra-tempi.
- ¹⁸ J. Bousquet, *Les Capitales ou Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, Le Cercle du livre, Paris 1955, p. 103.
- ¹⁹ S. Mallarmé, *Mimique*, in *Oeuvres*, La Pléiade, Paris 1945, p. 310.

Il giovane continuerà a sorridere sulla tela fintanto che questa durerà: il sangue pulsa sotto la pelle di questo volto di donna e il vento agita un ramo, un gruppo di uomini si prepara a partire. In un romanzo o in un film, il giovane smetterà di sorridere, ma ricomincerà a farlo se ritorniamo a quella pagina o a quel momento. L'arte conserva, ed è la sola cosa al mondo che si conservi. Conserva e si conserva in sé (*quid juris?*), benché di fatto non duri più del suo supporto e dei suoi materiali (*quid facti?*), pietra, tela, colore chimico, ecc... La giovane conserva la posa che aveva cinquemila anni fa, un gesto che non dipende più da colei che lo fece. L'aria conserva l'agitazione, il soffio e la luce di quel tale giorno dell'anno scorso, e non dipende più da colui che la respirava quel mattino. L'arte conserva, ma non come l'industria che aggiunge una sostanza per far durare la cosa. La cosa è fin dall'inizio diventata indipendente dal suo «modello», ma essa lo è anche rispetto agli altri eventuali personaggi: essi stessi sono delle cose-artisti, personaggi di pittura che respirano un'aria di pittura. La quale è altrettanto indipendente dallo spettatore o dall'ascoltatore attuali, che possono sentirla soltanto dopo, se ne hanno la forza. E il creatore? Anche da lui è indipendente, in virtù dell'auto-posizione del creato che si conserva in sé. Ciò che si conserva, la cosa o l'opera d'arte, è *un* blocco di sensazioni, ossia un composto di percetti e di affetti.

I percetti non sono percezioni, sono indipendenti dallo stato di chi li prova; gli affetti non sono sentimenti o affezioni, eccedono la forza di chi li attraversa. Sensazioni, percetti e affetti sono *esseri* che esistono di per sé ed eccedono ogni vissuto. Ci sono anche in assenza dell'uomo, potremmo dire, perché l'uomo, così come è stato colto nella pietra, sulla tela o nel corso delle parole, è egli stesso un composto di percetti e di affetti. L'opera d'arte è un essere di sensazione e nient'altro: esiste in sé.

Gli accordi sono affetti. Consonanti e dissonanti, gli accordi di tono o di colore sono gli affetti della musica o della pittura. Rameau sottolineava l'identità di accordo e affetto. L'artista crea blocchi di percetti e di affetti, ma la sola legge della creazione è che il composto debba sostenersi da solo. La cosa più difficile per l'artista è farlo *stare in piedi da solo*. Per questo è necessaria talvolta una buona dose di inverosimiglianza geometrica, di imperfezione fisica, di anomalia organica, sia sul versante di un eventuale modello sia su quello delle percezioni e affezioni vissute; ma questi sublimi errori sono conformi alla necessità dell'arte qualora si tratti di mezzi interni appropriati a mettere in piedi (o a sedere o distendere). C'è una possibilità pittorica che non ha niente a che vedere con la possibilità fisica e che dà alle posture più acrobatiche la forza di stare in equilibrio. In compenso, tante opere che aspirarono all'arte non stanno in piedi un solo istante. Stare in piedi da sé non vuol dire avere un alto e un basso, né stare dritti (anche le case possono essere strambe, di traverso), è soltanto l'atto per cui il composto di sensazioni creato si conserva in se stesso. Un monumento; che può anche essere di pochi tratti o di poche righe, come una poesia di Emily Dickinson. Lo schizzo di un vecchio asino sfinito: «Che meraviglia! due soli tratti, ma solidissimi»; e la sensazione testimonia ancor meglio gli anni

di «lavoro persistente, tenace, sdegnoso»¹. Il modo minore in musica costituisce una prova e un cimento tanto più essenziali per il musicista in quanto egli deve sottrarlo alle combinazioni effimere per renderlo solido e durevole, autoconservante, anche in posizioni acrobatiche. Il suono deve essere «tenuto», tanto nella sua produzione e sviluppo quanto nella sua estinzione. Pur nella sua ammirazione di Pissarro e di Monet, ciò che Cézanne rimproverava agli impressionisti era che la mescolanza ottica dei colori non bastava a formare un composto sufficientemente «solido e durevole, come l'arte dei musei», come «la perpetuità del sangue» in Rubens². Per modo di dire, perché Cézanne non aggiunge qualcosa all'impressionismo per conservarlo, ma cerca un'altra solidità, altri fondamenti e altri blocchi.

Alla domanda se le droghe aiutino l'artista a creare esseri di sensazione, se facciano parte dei mezzi interni, se portino realmente alle «soglie della percezione», se conducano ai percetti e agli affetti, c'è una risposta generale nella misura in cui ciò che è composto sotto l'effetto della droga è spesso straordinariamente fragile, incapace di conservarsi, si sgretola nel momento stesso in cui lo si fa o lo si guarda. Si può anche provare ammirazione per i disegni dei bambini, o magari tenerezza; è raro però che stiano in piedi, e possono assomigliare a un Klee o a un Mirò a patto che non li si guardi a lungo. I dipinti dei folli, al contrario, spesso «tengono», ma a condizione di essere saturati e di non lasciar sussistere alcun vuoto. Tuttavia i blocchi hanno bisogno di sacche d'aria e di vuoto, perché anche il vuoto è sensazione, ogni sensazione si compone con il vuoto componendosi con sé, tutto poggia sulla terra e in aria, conserva il vuoto e si conserva nel vuoto conservandosi. Una tela può essere interamente riempita, al punto che neanche l'aria vi possa più passare, ma è un'o-

pera d'arte solo se, come dice il pittore cinese, conserva ciononostante abbastanza vuoti da permettere a dei cavalli di saltare (non fosse altro che per la varietà dei piani) ³.

Si dipinge, si scolpisce, si compone, si scrive con sensazioni. Si dipingono, si scolpiscono, si compongono, si scrivono sensazioni. Le sensazioni in quanto percetti non sono percezioni che rinviano a un oggetto (referenza): se assomigliano a qualcosa, è per una somiglianza prodotta dai loro stessi mezzi, e il sorriso sulla tela è fatto esclusivamente di colori, di tratti, di ombra e luce. Se c'è somiglianza nell'opera d'arte, lo si deve solo al fatto che la sensazione si rapporta al suo materiale: è il percetto o l'affetto del materiale stesso, il sorriso d'olio, il gesto di terracotta, lo slancio di metallo, l'ammasso della pietra romanica e l'elevazione della pietra gotica. E il materiale è sempre così diverso (il supporto della tela, l'agente del pennello o della pennellessa, il colore nel tubetto) che in realtà è difficile dire dove finisca e dove cominci la sensazione; la preparazione della tela, la traccia della setola del pennello fanno evidentemente parte della sensazione, così come, ancor prima, numerose altre cose. Come potrebbe conservarsi la sensazione senza un materiale capace di durare? Il fatto è che, per quanto il suo tempo sia breve, questo tempo deve essere considerato come una durata. Vedremo come il piano del materiale affiori inesorabilmente e invada il piano di composizione delle sensazioni stesse, fino a farne parte o a esserne indiscernibile. In questo senso si dice che il pittore è pittore e nient'altro che un pittore, «con il colore preso quale esso è schiacciato fuori dal tubetto, con l'impronta formata dallo scivolare delle setole del pennello una dietro l'altra», con questo blu che non è un blu marino, ma «un blu di pittura liquida». E tuttavia la sensazione non equivale al

materiale, almeno in linea di principio. Ciò che in linea di principio si conserva non è il materiale, che costituisce soltanto la condizione di fatto, attesa la quale però (finché la tela, il colore o la pietra non diventano polvere), ciò che si conserva in sé è il percetto o l'affetto. Anche se il materiale non durasse che qualche secondo darebbe alla sensazione il potere di esistere e di conservarsi in sé, nell'eternità che coesiste con questa breve durata. Finché il materiale dura, la sensazione gode contemporaneamente di un'eternità. La sensazione non si realizza nel materiale senza che il materiale passi interamente nella sensazione, nel percetto o nell'affetto. Tutta la materia diventa espressiva. È l'affetto a essere metallico, cristallino, plasmabile, ecc..., e la sensazione non è colorata, ma colorante, come dice Cézanne. Colui che è solo pittore è anche più che pittore, perché «fa venire davanti a noi, fa avanzare rispetto alla tela fissa», non la somiglianza, ma la pura sensazione «del fiore torturato, del paesaggio solcato, travagliato e compresso», restituendo «l'acqua della pittura alla natura»⁴. Si passa da un materiale a un altro, come dal violino al pianoforte, dal pennello alla pennellessa, dall'olio al pastello, solo se il composto di sensazioni lo esige. E per quanto un artista si interessi alla scienza, mai un composto di sensazioni si confonderà con le «mescolanze» del materiale che la scienza determina negli stati di cose, come dimostra in modo esemplare la «mescolanza ottica» degli impressionisti.

Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazione. Ci vuole un metodo, che varia a seconda dell'autore e che fa parte dell'opera: basta paragonare Proust e Pessoa, autori in cui

la ricerca della sensazione come essere inventa procedimenti diversi⁵. A questo proposito gli scrittori non si trovano in una situazione diversa da quella dei pittori, dei musicisti, degli architetti. Il materiale particolare degli scrittori sono le parole e la sintassi, la sintassi creata che affiora irresistibilmente nella loro opera e trapassa nella sensazione. Per uscire dalle percezioni vissute non basta evidentemente una memoria che convochi semplicemente percezioni passate, né una memoria involontaria che aggiunga la reminiscenza come fattore conservante del presente. La memoria interviene poco nell'arte (anche e soprattutto in Proust). D'accordo che ogni opera d'arte è un *monumento*, ma il monumento non è in questo caso ciò che commemora un passato, è un blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria conservazione e danno all'evento il composto che lo celebra. L'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione. Non si scrive con i ricordi d'infanzia, ma per blocchi di infanzia che sono dei divenire-bambino del presente. La musica ne è piena. Non c'è bisogno di memoria, ma di un materiale complesso che non si trova nella memoria ma nelle parole, nei suoni: «Memoria, ti odio». Il percolato o l'affetto possono essere raggiunti solo come esseri autonomi e autosufficienti che non devono più nulla a coloro che li provano o li hanno provati: Combray quale non fu, non è e non sarà mai vissuta, Combray come cattedrale o monumento.

E benché i metodi siano molto diversi, non soltanto a seconda delle arti ma anche degli autori, si possono tuttavia distinguere i grandi tipi monumentali o «varietà» di composti di sensazione: la vibrazione che caratterizza la sensazione semplice (ma è già durevole o composta, perché sale o scende, implica una costitutiva differenza di livello, segue una corda invisibile più nervosa che cerebra-

le); la stretta o il corpo a corpo (quando due sensazioni risuonano l'una nell'altra, sposandosi intimamente, in un corpo a corpo costituito ormai solo «di energie»); il ritrarsi, la divisione, la distensione (quando due sensazioni al contrario si divaricano, si disuniscono, ma per essere riunite ormai solo dalla luce, dall'aria o dal vuoto che penetrano tra di loro o in loro come un cuneo, al tempo stesso così denso e così leggero da estendersi in ogni senso a mano a mano che la distanza cresce e forma un blocco che non ha più bisogno di alcun sostegno). Far vibrare la sensazione - abbinare la sensazione - aprire o fendere, incavare la sensazione. La scultura presenta questi tipi quasi allo stato puro, con le sue sensazioni di pietra, di marmo o di metallo che vibrano secondo l'ordine dei tempi forti e dei tempi deboli, delle sporgenze e degli incavi; con i suoi potenti corpo a corpo che li intrecciano, con la sua disposizione di grandi vuoti da un gruppo all'altro e all'interno di uno stesso gruppo che impedisce di distinguere se sia la luce o l'aria a scolpire o a essere scolpite.

Il romanzo si è spesso elevato al percetto: non la percezione della landa, ma la landa come percetto in Hardy; i percetti oceanici di Melville; i percetti urbani o quelli dello specchio in Virginia Woolf. Il paesaggio *vede*. In generale, quale grande scrittore non ha saputo creare questi esseri di sensazione che conservano in sé l'ora di una giornata, il grado di calore di un momento (le colline di Faulkner, la steppa di Tolstoj o quella di Cechov)? Il percetto è il paesaggio di prima dell'uomo, in assenza d'uomo. Ma perché dirlo, perché questi esempi, visto che il paesaggio non è indipendente dalle percezioni presupposte dei personaggi e, attraverso di loro, dalle percezioni e dai ricordi dell'autore? E come potrebbe esserci la città senza l'uomo o prima di lui, lo specchio senza la vecchiaia che vi si riflette anche se non si guarda? È l'enigma (spesso com-

mentato) di Cézanne: «l'uomo assente, ma tutto intero nel paesaggio». I personaggi possono esistere e l'autore può crearli solo perché non percepiscono, ma sono passati nel paesaggio e fanno parte del composto di sensazioni. Certo che Achab ha le percezioni del mare, ma soltanto perché è passato attraverso un rapporto con Moby Dick che lo fa divenire-balena e forma un composto di sensazioni che non ha più bisogno di nessuno: Oceano. Mrs. Dalloway percepisce la città, ma solo perché è passata nella città come «una lama attraverso tutte le cose», diventando impercettibile. Gli affetti sono precisamente questi divenire non umani dell'uomo, così come i percetti (compresa la città) sono i paesaggi non umani della natura. «C'è un minuto del mondo che passa», non lo si conserverà senza «divenirlo», dice Cézanne⁶. Non si è nel mondo, si diviene con il mondo, si diviene contemplandolo. Tutto è visione, divenire. Si diviene universo. Divenire animale, vegetale, molecolare, divenire zero. Kleist è probabilmente colui che più d'ogni altro scrisse per affetti, servendosi come di pietre o di armi, afferrandoli in divenire di pietrificazione brusca o di accelerazione infinita, nel divenire-cagna di Penthesilea e nei suoi percetti allucinati. Ed è così per tutte le arti: quali strani divenire scatena la musica attraverso i suoi «paesaggi melodici» e i suoi «personaggi ritmici», come dice Messiaen, componendo in uno stesso essere di sensazione il molecolare e il cosmico, le stelle, gli atomi e gli uccelli? Quale terrore ossessiona la testa di Van Gogh presa in un divenire girasole? E questo vale per tutte le arti. Ogni volta è necessario lo stile - la sintassi di uno scrittore, i modi e i ritmi di un musicista, i tratti e i colori di un pittore - per elevarsi dalle percezioni vissute al percetto, dalle affezioni vissute all'affetto.

Insistiamo sull'arte del romanzo perché è all'origine di

un malinteso: molti pensano che si possa fare un romanzo con le proprie percezioni e affezioni, con i propri ricordi o archivi, i propri viaggi e fantasmi, i propri figli e genitori, i personaggi interessanti incontrati e soprattutto il personaggio interessante che è sicuramente ciascuno di noi (chi non lo è?); da ultimo le proprie opinioni, a saldare il tutto. Ci si ispira, all'occorrenza, ai grandi autori che non avrebbero fatto altro che raccontare la loro vita, Thomas Wolfe o Miller. Si ottengono generalmente opere composite, dove ci si agita molto alla ricerca di un padre che si trova sempre dentro di sé: è il romanzo del giornalista. Nulla ci viene risparmiato se un lavoro non è realmente artistico. Non c'è bisogno di ingigantire la crudeltà di ciò che si è visto o la disperazione provata in passato per promuovere una volta di più l'opinione comune sulle difficoltà di comunicare. Rossellini trovò in tutto ciò una ragione per rinunciare all'arte: l'arte si era lasciata troppo invadere dall'infantilismo e dalla crudeltà, era diventata insieme crudele e lamentosa, piagnucolosa e soddisfatta, al punto che sarebbe stato meglio rinunciarvi⁷. La cosa più interessante è che Rossellini fece la stessa diagnosi per la pittura. Ma è soprattutto la letteratura ad aver coltivato questo equivoco con il vissuto. Ammettiamo pure che uno abbia un gran senso dell'osservazione e molta immaginazione: ma come è possibile scrivere con le percezioni, le affezioni e le opinioni? Anche nei romanzi meno autobiografici vediamo scontrarsi e incrociarsi le opinioni di una moltitudine di personaggi ed ogni opinione è funzione delle percezioni e degli affetti di ognuno di essi, a seconda della sua situazione sociale e delle sue avventure individuali. L'insieme è preso in una vasta corrente che sarebbe l'opinione dell'autore, che poi si divide per rimbalzare sui personaggi o si nasconde per lasciare al lettore la sua: è proprio così che comincia la grande teo-

ria del romanzo di Bachtin (per fortuna non si ferma lí, a quella cioè che è solo la base «parodica» del romanzo...).

La fabulazione creativa non ha niente a che vedere con un ricordo, per quanto amplificato, né con un fantasma. Infatti l'artista, compreso il romanziere, eccede gli stati percettivi e i passaggi affettivi del vissuto. È un veggente, un diveniente. In che modo potrebbe raccontare ciò che gli è successo o ciò che immagina, visto che è un'ombra? Ha visto nella vita qualcosa di troppo grande, magari di troppo intollerabile, le angustie della vita e ciò che la minaccia; di conseguenza, lo scorcio di natura che egli percepisce, o i quartieri della città e i loro personaggi si conformano a una visione che compone attraverso di loro i percetti di quella vita, di quel momento, facendo esplodere le percezioni vissute in una sorta di cubismo, di simultaneismo, di luce cruda o di crepuscolo, di porpora o di blu, che non hanno più altro oggetto o soggetto che se stessi. «Si chiamano stili», diceva Giacometti, «queste visioni arrestate nel tempo e nello spazio». Si tratta sempre di liberare la vita là dove è prigioniera, o almeno di provarci, in un combattimento incerto. La morte del porcospino in Lawrence, la morte della talpa in Kafka sono atti di romanziere quasi insostenibili; e talvolta bisogna sdraiarsi per terra, come fa anche il pittore per arrivare al «motivo», ossia al percetto. I percetti possono essere telescopici o microscopici, dare ai personaggi e ai paesaggi dimensioni da giganti, come se fossero gonfiati da una vita che nessuna percezione vissuta può raggiungere. Grandezza di Balzac. Poco importa che questi personaggi *siano* mediocri: essi *diventano* giganti, come Bouvard e Pécuchet, Bloom e Molly, Mercier e Camier, senza smettere di essere ciò che sono. A forza di mediocrità, di stupidità o di infamia possono diventare non certo semplici (non sono mai semplici), ma giganteschi. Anche i nani o gli in-

fermi possono andar bene: ogni fabulazione è fabbricazione di giganti⁸. Mediocri o grandiosi, sono troppo vivi per essere vivibili o vissuti. Thomas Wolfe ricava dalla figura di suo padre un gigante, e Miller dalla città un pianeta nero. Wolfe può descrivere gli uomini del vecchio Catawba attraverso le loro opinioni imbecilli e la loro mania di discutere; ma in realtà erige il monumento segreto della loro solitudine, del loro deserto, della loro terra eterna e delle loro vite dimenticate, neglette. Allo stesso modo Faulkner può gridare: o uomini di Yoknapatawpha... Si dice che il romanziere monumentale «si ispiri» al vissuto, ed è vero; N. de Charlus assomiglia molto a Montesquiou, ma tra Montesquiou e M. de Charlus, a conti fatti, esiste più o meno lo stesso rapporto che c'è tra il cane-animale che abbaia e il Cane costellazione celeste.

Come rendere durevole un momento del mondo o farlo esistere di per sé? Virginia Woolf dà una risposta che vale sia per la pittura o la musica sia per la scrittura: «Saturare ogni atomo», «Eliminare tutto ciò che è rifiuto, morte e superfluità», tutto ciò che aderisce alle nostre percezioni correnti e vissute, tutto ciò che costituisce il nutrimento del romanziere mediocre, conservare solo la saturazione che ci dà un percetto, «Includere nel momento l'assurdo, i fatti, il sordido, ma trattati in trasparenza», «Metterci tutto e malgrado ciò saturare»⁹. Per aver raggiunto «la fonte sacra del percetto», per aver visto la Vita nel vivente o il Vivente nel vissuto, il romanziere o il pittore ritornano con gli occhi arrossati e il fiato corto. Sono atleti: non atleti dal corpo forgiato a dovere e dal vissuto ben coltivato, per quanto molti scrittori siano stati tentati di vedere negli sport un mezzo per accrescere l'arte e la vita, ma atleti bizzarri sul tipo del «campione di digiuno» o del «grande Nuotatore» che non sapeva nuotare. Non si tratta di un Atletismo organico o mu-

scolare, ma di un «atletismo affettivo», duplicato inorganico del primo, di un atletismo del divenire che rivela soltanto forze che non sono sue, «spettro plastico»¹⁰. In questo senso gli artisti sono come i filosofi, hanno spesso una salute troppo fragile e cagionevole; non a causa delle loro malattie o delle loro nevrosi, ma perché hanno visto nella vita qualcosa di troppo grande per chiunque, di troppo grande anche per loro, e che gli ha impresso il marchio discreto della morte. Ma questo qualcosa è anche la fonte o il soffio che li fa vivere attraverso le malattie del vissuto (ciò che Nietzsche chiamava salute). «Un giorno sapremo forse che non c'è mai stata arte, ma soltanto medicina...»¹¹.

Come il percetto va al di là delle percezioni, così l'affetto supera le affezioni. L'affetto non è il passaggio da uno stato vissuto a un altro, ma il divenire non umano dell'uomo. Achab non imita Moby Dick e Pentesilea non «fa» la cagna; non è imitazione o simpatia vissuta, e neanche identificazione immaginaria. Non è somiglianza anche se una somiglianza c'è; ma appunto non è che una somiglianza prodotta. Si tratta piuttosto di un'estrema contiguità, in una stretta fra due sensazioni senza somiglianza, o al contrario nell'allontanamento di una luce che le capta entrambe in uno stesso riflesso. André Dhotel ha saputo mettere i suoi personaggi in strani divenire-vegetali, divenire albero o divenire aster: non che l'uno, egli dice, si trasformi nell'altro, ma qualcosa passa dall'uno all'altro¹². Questo qualcosa non può essere precisato se non come sensazione. È una zona di indeterminazione, di indiscernibilità, come se cose, bestie e persone (Achab e Moby Dick, Pentesilea e la cagna) avessero raggiunto rispettivamente quel punto sempre all'infinito che precede immediatamente la loro differenziazione naturale. È ciò che si chiama un affetto. In *Pierre o delle ambiguità*, Pierre raggiunge la zona in cui non può più distinguersi dalla

sua sorellastra Isabelle e diventa donna. Soltanto la vita crea tali zone in cui turbinano i viventi e soltanto l'arte può raggiungerle e penetrarle nella sua impresa di co-creazione. Il fatto è che l'arte stessa vive di queste zone di indeterminazione, non appena il materiale passa nella sensazione, come in una scultura di Rodin. Si tratta di blocchi. La pittura ha bisogno di qualcosa di diverso dall'abilità con cui il disegnatore traccia la somiglianza tra la forma umana e quella animale facendoci vedere la loro trasformazione: ci vuole invece la potenza di un fondo capace di dissolvere le forme e di imporre l'esistenza di una zona in cui non si sa più cosa sia animale e cosa sia umano, dove cioè si profili qualcosa come il trionfo o il monumento della loro indistinzione: è il caso di Goya o anche di Daumier e Redon. Bisogna che l'artista crei i procedimenti e i materiali sintattici o plastici necessari a questa impresa grandiosa, che ricrea dappertutto le paludi primitive della vita (l'utilizzazione dell'acqueforte e dell'acquatinta da parte di Goya). L'affetto non produce affatto un ritorno alle origini, come si si ritrovasse, in termini di somiglianza, la persistenza di un uomo bestiale o primitivo sotto quello civilizzato. È negli ambienti temperati della nostra civiltà che agiscono e prosperano attualmente le zone equatoriali o glaciali che si sottraggono alla differenziazione dei generi, dei sessi, degli ordini e dei regni. Non si tratta che di noi, qui e ora; ma ciò che c'è in noi di animale, di vegetale, di minerale o di umano non è più distinto - benché noi vi acquisiamo singolarmente una maggiore distinzione. Il massimo di determinazione scaturisce come un lampo da questo blocco di vicinanza.

Essendo funzioni del vissuto, le opinioni pretendono di avere una certa conoscenza delle affezioni. Vi sono eccellenti opinioni sulle passioni dell'uomo e sulla loro eter-

nità. Ma, come notava Bergson, si ha l'impressione che l'opinione misconosca gli stati affettivi e che li raggruppi o li separi in modo sbagliato¹³. Non basta neanche, come fa la psicoanalisi, attribuire degli oggetti proibiti alle affezioni già classificate, né sostituire le zone di indeterminazione con semplici ambivalenze. Un grande romanziere è prima di tutto un artista che inventa affetti sconosciuti o misconosciuti, e li fa venire alla luce come il divenire dei suoi personaggi: gli stati crepuscolari dei cavalieri nei romanzi di Chrétien de Troyes (in relazione a un concetto eventuale di cavalleria), gli stati di «riposo», quasi catatonici che si confondono con il dovere in Mme de Lafayette (in relazione a un concetto di quietismo)...., fino agli stati di Beckett, che sono affetti tanto più grandiosi quanto più poveri di affezioni. Il suggerimento di Zola ai suoi lettori: «fate attenzione, non è rimorso ciò che provano i miei personaggi», non è l'espressione di una tesi fisiologista, ma la definizione dei nuovi affetti che emergono con la creazione dei personaggi del naturalismo: il Mediocre, il Perverso, la Bestia (e ciò che Zola chiama istinto non si distingue da un divenire-animale): Quando descrive il legame che unisce Heathcliff e Catherine, Emily Brontë inventa un affetto violento, come una fratellanza tra due tipi, che non va assolutamente confuso con l'amore. Mentre sembra descrivere così minuziosamente la gelosia, Proust inventa un affetto, capovolgendo di continuo l'ordine che l'opinione suppone nelle affezioni e secondo cui la gelosia sarebbe una triste conseguenza dell'amore: per lui invece è una finalità, una meta e, se bisogna amare, è per poter essere gelosi, essendo la gelosia il senso dei segni, l'affetto come semiologia. Descrivendo il prodigioso amore passivo della donna-terra, Claude Simon scolpisce un affetto di creta: «è mia madre» dice; d'accordo, ma è una madre trasposta in sensa-

zione e il cui monumento è così originale da slegarla da un rapporto con il suo vero figlio per congiungerla invece con un altro personaggio, più lontano, il personaggio di Eula creato da Faulkner. Così, da uno scrittore all'altro, i grandi affetti creatori possono concatenarsi o andare alla deriva in composti di sensazioni che si trasformano, vibrano, si condensano o si fendono: esseri di sensazione che rendono conto del rapporto fra l'artista e un pubblico, del rapporto fra opere di uno stesso artista o anche di un'eventuale affinità degli artisti tra loro ¹⁴. L'artista aggiunge sempre nuove varietà al mondo. Gli esseri di sensazione sono «varietà», così come gli esseri di concetto sono variazioni e gli esseri di funzione, variabili.

In ogni forma d'arte, l'artista allestisce, inventa, crea affetti in rapporto ai percetti o alle visioni che ci offre. Non si limita a crearli nella sua opera, ma ce li offre e ci fa divenire con essi, ci include nel composto. I girasoli di Van Gogh sono dei divenire, come i cardi di Durer o le mimose di Bonnard. Redon intitola una litografia: «Ci fu forse una visione primigenia abbozzata nel fiore». Il fiore vede. Puro e semplice terrore: «Vedi questo girasole che guarda dentro attraverso la finestra della camera? Esso guarda in casa mia tutto il giorno» ¹⁵. Una storia floreale della pittura sarebbe una creazione sempre ripresa e continuata degli affetti e dei percetti di fiori. L'arte è il linguaggio delle sensazioni, sia che si serva di parole, di colori, di suoni o di pietre. L'arte non ha opinione. L'arte disfa la triplice organizzazione delle percezioni, affezioni e opinioni, per sostituirvi un monumento composto di percetti, affetti e blocchi di sensazioni che fungono da linguaggio. Lo scrittore si serve di parole, ma crea una sintassi che le traspone nella sensazione e che fa balbettare, tremare, gridare o anche cantare la lingua corrente: è lo stile, il «tono», il linguaggio delle sensazioni o la lingua

straniera nella lingua, quella che sollecita un popolo futuro, o gente del vecchio Catawba, o gente di Yoknapatawpha. Lo scrittore torce il linguaggio, lo fa vibrare, lo condensa, lo fende, per strappare il percepito alle percezioni, l'affetto alle affezioni, la sensazione all'opinione - in vista, si spera, di questo popolo che ancora manca. «La mia memoria non è amorevole ma ostile, e lavora non a riprodurre ma a eliminare il passato... Che cosa voleva dire la famiglia? Non lo so. Era balbuziente della nascita; eppure avrebbe avuto qualcosa da dire. Su di me, come su molti miei contemporanei, pesa la balbuzie della nascita. Abbiamo imparato non a parlare, ma a balbettare, e soltanto prestando ascolto al crescente fragore del secolo e imbiancati dalla spuma della sua cresta, abbiamo acquistato una lingua»¹⁶.

È proprio questo il compito di ogni arte, e la pittura, la musica a loro volta strappano ai colori e ai suoni i nuovi accordi, i paesaggi plastici o melodici, i personaggi ritmici che li elevano fino al canto della terra e al grido degli uomini: è questo che fa il tono, la salute, il divenire, un blocco visivo e sonoro. Un monumento non commemora, non celebra qualcosa che è successo, ma affida all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento: la sofferenza sempre rinnovata degli uomini, la loro protesta che rinasce, la loro lotta sempre ripresa. Tutto inutile, visto che la sofferenza è eterna e le rivoluzioni non sopravvivono alla loro vittoria? Ma il successo di una rivoluzione coincide con la rivoluzione stessa, con le vibrazioni, le pressioni, le aperture che ha offerto agli uomini nel suo farsi e che compongono in sé un monumento sempre in divenire, come quei tumuli ai quali ogni nuovo viaggiatore apporta una pietra. La vittoria di una rivoluzione è immanente e consiste nei nuovi legami che instaura tra gli uomini, anche se non durano più

della sua materia in fusione e cedono presto il passo alla divisione, al tradimento.

Le figure estetiche (e lo stile che le crea) non hanno niente a che fare con la retorica. Sono sensazioni: percelli e affetti, paesaggi e volti, visioni e divenire. Ma non avevamo definito anche il concetto filosofico attraverso il divenire, e quasi negli stessi termini? E tuttavia le figure estetiche non sono identiche ai personaggi concettuali. Anche questi forse passano gli uni negli altri, in un senso o nell'altro, come Igitur o come Zarathustra, ma ciò nella misura in cui ci sono sensazioni di concetti e concetti di sensazioni. Non è lo stesso divenire. Il divenire sensibile è l'atto in virtù del quale qualcosa o qualcuno non cessa di divenire-altro (continuando a essere ciò che è), girasole o Achab, mentre il divenire concettuale è l'atto attraverso cui l'evento comune stesso schiva ciò che è. Questo è l'eterogeneità compresa in una forma assoluta, quello l'alterità coinvolta in una materia di espressione. Il monumento non attualizza l'evento virtuale, ma lo incorpora o l'incarna: gli dà un corpo, una vita, un universo. È per questo che Proust definiva l'arte-monumento attraverso questa vita superiore al «vissuto», attraverso le sue «differenze qualitative», i suoi «universi» che costruiscono i propri limiti, i propri allontanamenti e avvicinamenti, le proprie costellazioni, i blocchi di sensazioni che fanno rotolare, universo-Rembrandt o universo-Debussy; universi né virtuali né attuali, universi possibili, il possibile come categoria estetica («del possibile, altrimenti soffoco»), l'esistenza del possibile, mentre gli eventi sono la realtà del virtuale, forme di un pensiero-Natura che sorvolano tutti gli universi possibili. Ciò non vuol dire che il concetto preceda di diritto la sensazione: anche un concetto di sensazione deve essere creato con mezzi specifici, e una sensazione esiste nel suo universo pos-

sibile senza che il concetto esista necessariamente nella sua forma assoluta.

Può la sensazione essere assimilata a un'opinione originaria, *Urdoxa* come fondazione del mondo o base immutabile? La fenomenologia ritrova la sensazione di «a priori materiali», percettivi e affettivi, che trascendono le percezioni e affezioni vissute: il giallo di Van Gogh o le sensazioni innate di Cézanne. La fenomenologia deve farsi fenomenologia dell'arte, come abbiamo già visto, perché l'immanenza del vissuto a un soggetto trascendentale ha bisogno di esprimersi in funzioni trascendenti che non determinano soltanto l'esperienza in generale ma attraversano qui e ora il vissuto stesso e vi si incarnano costituendo delle sensazioni viventi. L'essere della sensazione, il blocco del percetto e dell'affetto apparirà come l'unità o la reversibilità del senziente e del sentito, il loro intimo intreccio, come le mani che si stringono: è la *carne* che si libera contemporaneamente dal corpo vissuto, dal mondo percepito e dalla loro intenzionalità ancora troppo legata all'esperienza - mentre la carne ci dà l'essere della sensazione e l'opinione originaria nella sua distinzione dal giudizio di esperienza. Carne del mondo e carne del corpo come correlati che si scambiano, coincidenza ideale¹⁷. È un curioso Carnismo a ispirare quest'ultima metamorfosi della fenomenologia e a precipitarla nel mistero dell'incarnazione: è una nozione al tempo stesso pia e sensuale, un misto di sensualità e religione senza il quale la carne, forse, non potrebbe reggersi da sé (scivolerebbe lungo le ossa, come nelle figure di Bacon). La questione di sapere se la carne sia adeguata all'arte può enunciarsi nel modo seguente: è in grado di sostenere il percetto e l'affetto, di costituire l'essere di sensazione? O non è piuttosto essa a dover essere sostenuta e a dover passare in altre potenze di vita?

La carne non è la sensazione, anche se partecipa alla sua rivelazione. Quando dicevamo che la sensazione incarna, non eravamo sufficientemente precisi. La pittura fa la carne sia con l'incarnato (sopvrapposizione di rosso e di bianco), sia con dei toni spezzati (contrapposizione di complementari in proporzioni disuguali). Ma ciò che costituisce la sensazione è il divenire-animale, vegetale, ecc., che emerge dalle superfici di incarnato, nel nudo più aggraziato, più delicato, come la presenza di una bestia scorticata, di un frutto sbucciato, Venere allo specchio; oppure che sorge nella fusione, nella cottura, nella colata dei toni spezzati, come zona di indiscernibilità tra la bestia e l'uomo. Forse tutto questo sfocerebbe nella confusione o nel caos se non ci fosse un secondo elemento che fa «tenere» la carne. La carne non è che il termometro di un divenire. Troppo tenera è la carne. Il secondo elemento, più che l'osso o l'ossatura, è la casa, l'armatura. Il corpo sorge nella casa (o in un equivalente, una fonte, un boschetto). Ora, ciò che definisce la casa sono i «lembi», ossia i pezzi di piani diversamente orientati che fanno da armatura alla carne: primo piano e sfondo, lembi orizzontali, verticali, sinistra, destra, dritti e obliqui, rettilinei o curvi...¹⁸. Questi lembi sono muri, ma anche pavimenti, porte, finestre, porte-finestre, specchi, che danno alla sensazione proprio il potere di sostenersi da sola in *cornici* autonome. Sono le facce del blocco di sensazione. E due segni contraddistinguono sicuramente il genio, come pure l'umiltà, dei grandi pittori: il rispetto, quasi il terrore con cui si avvicinano al colore e vi entrano; la cura con cui operano la giuntura dei lembi o dei piani da cui dipende il tipo di profondità. Senza questo rispetto e questa cura, la pittura non è niente, priva di lavoro, priva di pensiero. Il difficile è riunire non le mani, ma i piani. Creare un oggetto con dei piani che si uniscono o al con-

trario farli sprofondare, tagliarli. I due problemi, l'architettura dei piani e il regime del colore, si confondono spesso. Il congiungimento dei piani orizzontali e verticali in Cézanne: «i piani nel colore, i piani! Il luogo colorato in cui l'anima dei piani si fonde...». Non esistono due grandi pittori e nemmeno due grandi opere che procedano nello stesso modo. Ci sono tuttavia delle tendenze in un pittore: in Giacometti ad esempio, i piani orizzontali in fuga differiscono a destra e a sinistra e sembrano riunirsi sulla cosa (la carne della piccola mela), ma come una pinza che la tirerebbe indietro e la farebbe sparire, se un piano verticale, di cui si vede il filo senza spessore, non venisse a fissarla, a trattenerla all'ultimo momento e a darle un'esistenza durevole, come un lungo spillo che la attraversa e la rende a sua volta filiforme. La casa partecipa di tutto un divenire. È vita, «vita non organica delle cose». In tutti i modi possibili, è il congiungimento dei piani dai mille orientamenti a definire la casa-sensazione. La casa stessa (o il suo equivalente) è il congiungimento finito dei piani colorati.

Il terzo elemento è l'universo, il cosmo. Non è solo la casa aperta a comunicare con il paesaggio attraverso una finestra o uno specchio, anche la casa più chiusa è aperta su un universo. La casa di Monet si trova a essere continuamente risucchiata dalle forze vegetali di un giardino scatenato, cosmo di rose. Un universo-cosmo non è carne. Non è neanche lembi, pezzi di piani che si congiungono, piani diversamente orientati, benché il raccordo di tutti i piani all'infinito possa costituirlo. Ma l'universo si presenta al limite come la campitura, l'unico grande piano, il vuoto colorato, l'infinito monocromo. La porta-finestra, come in Matisse, si apre ormai solo su una campitura nera. La carne, o la figura, non è più l'abitante del luogo, della casa, ma l'abitante di un universo che sostiene

ne la casa (divenire). È come un passaggio dal finito all'infinito, ma anche dal territorio alla deterritorializzazione. È proprio il momento dell'infinito: degli infiniti infinitamente variati. In Van Gogh, in Gauguin, e oggi in Bacon si vede sorgere l'immediata tensione della carne e della campitura, delle colate di toni spezzati e della superficie infinita di un puro colore omogeneo, vivo e saturato («invece di dipingere il muro banale del meschino appartamento, dipingo l'infinito, faccio uno sfondo semplice del blu più ricco, più intenso...») ¹⁹. È vero che la campitura monocroma è diversa da un fondo. E quando la pittura vuole ricominciare da zero, costruendo il percetto come un minimo prima del vuoto, o avvicinandolo il più possibile al concetto, essa procede per monocromia liberata da qualsivoglia casa o carne. È il caso del blu che si carica di infinito e che fa del percetto una «sensibilità cosmica», ovvero ciò che vi è di più concettuale o di più «proposizionale» nella natura, il colore in assenza dell'uomo, l'uomo trasposto in colore; ma se il blu (o il nero o il bianco) è perfettamente identico nel quadro, o da un quadro all'altro, è il pittore che diventa blu - «Yves, il monocromo» - secondo un puro affetto che fa precipitare l'universo nel vuoto e non lascia più niente da fare al pittore per eccellenza ²⁰.

Il vuoto colorato, o piuttosto colorante, è già forza. La maggior parte dei grandi monocromi della pittura moderna non hanno più bisogno di ricorrere a dei piccoli *bouquets* murali, ma presentano variazioni sottili e impercettibili (e tuttavia costitutive di un percetto) sia perché sono tagliati o orlati su un lato da una striscia, da un nastro, da un lembo di un altro colore o di un altro tono che cambiano l'intensità della campitura per vicinanza o allontanamento, sia perché presentano delle figure lineari o circolari quasi virtuali, tono su tono, sia ancora perché sono

bucati o spezzati: si tratta ancora di problemi di giuntura, ma singolarmente ingranditi. Insomma la campitura vibra, si condensa o si spacca, perché è portatrice di forze intraviste. È ciò che faceva soprattutto la pittura astratta: convocare le forze, popolare la campitura delle forze che essa porta, rendere visibili di per sé le forze invisibili, costruire figure dall'apparenza geometrica, ma che non sarebbero ormai altro che forze, forza di gravitazione, di espansione, di germinazione, forze del tempo (un po' come si dice che la musica fa sentire la forza sonora del tempo, per esempio con Messiaen, o che la letteratura, con Proust, fa leggere e concepire la forza illeggibile del tempo). Non è forse questa la definizione stessa del percetto: rendere sensibili le forze insensibili che popolano il mondo e che ci colpiscono, che ci fanno divenire? È quello che Mondrian ottiene con delle semplici differenze tra i lati di un quadrato, e Kandinskij con le «tensioni» lineari, e Kupka con i piani curvi intorno al punto. Dalla notte dei tempi arriva fino a noi ciò che Worringer chiamava la linea settentrionale, astratta e infinita, linea di universo che forma dei nastri e delle strisce, delle ruote e delle turbine, tutta una «geometria vivente» «che eleva all'intuizione le forze meccaniche» costituendo una potente vita non-organica²¹. L'eterno oggetto della pittura: dipingere le forze, come Tintoretto.

Forse ritroviamo in tutto ciò la casa e il corpo? Il fatto è che la campitura infinita è spesso ciò su cui si apre la finestra o la porta oppure è il muro della casa stessa o il pavimento. Van Gogh e Gauguin cospargono la campitura di piccoli *bouquets* di fiori per farne la tappezzeria su cui si staglia il volto dai toni spezzati. E in realtà la casa non ci ripara dalle forze cosmiche, tutt'al più le filtra, le seleziona. Ne fa talvolta delle forze benevole: la pittura non ha mai mostrato la forza di Archimede, la forza di

spinta dell'acqua su un corpo aggraziato che galleggia nella vasca da bagno di casa, con un'intensità superiore a quella di Bonnard, nel *Nudo nel bagno*. Ma dalla porta, socchiusa o chiusa, possono entrare anche le forze più malfiche: quelle forze cosmiche che provocano le zone di indiscernibilità nei toni spezzati di un volto, che lo schiaffeggiano, che lo graffiano, che lo costruiscono in ogni senso, e queste zone di indiscernibilità rivelano le forze annidate nella campitura (Bacon). C'è una piena complementarità, condensazione delle forze come percetti e dei divenire come affetti. La linea di forza astratta, secondo Worringer, è ricca di motivi animali. Alle forze cosmiche o cosmogenetiche corrispondono i divenire-animali, vegetali, molecolari: fino a far sparire il corpo nella campitura o a farlo rientrare nel muro, o al contrario, fino a che la campitura si torca e turbinì nella zona di indiscernibilità del corpo. In breve, l'essere di sensazione non è la carne, ma il composto delle forze non-umane del cosmo, dei divenire non-umani dell'uomo e della casa ambigua che li scambia e li adatta, li fa turbinare come il vento. La carne è soltanto il rivelatore che scompare in ciò che rivela: il composto di sensazioni. Come ogni pittura, la pittura astratta è sensazione, nient'altro che sensazione. In Mondrian, è la camera che accede all'essere di sensazione, dividendo in lembi colorati il piano vuoto infinito, che le dà, in cambio, un infinito di apertura²². In Kandinskij, le case sono una delle fonti dell'astrazione, che consiste, più che in figure geometriche, in traiettorie dinamiche e linee di erranza, «sentieri che camminano» nei dintorni. In Kupka, è prima di tutto sul corpo che il pittore ritaglia dei nastri o dei lembi colorati, che daranno, nel vuoto, i piani curvi che lo popolano, diventando delle sensazioni cosmogenetiche. Si tratta di una sensazione spirituale o già di un concetto vivente: la camera, la casa, l'universo?

L'arte astratta, poi l'arte concettuale pongono direttamente la questione che assilla ogni pittura - il suo rapporto con il concetto, il suo rapporto con la funzione.

L'arte comincia forse con l'animale, almeno con l'animale che ritaglia un territorio e fa una casa (le due azioni sono correlative o addirittura si confondono talvolta in ciò che si chiama un habitat). Con il sistema territorio-casa molte funzioni organiche si trasformano, sessualità, procreazione, aggressività, alimentazione, ma non è questa trasformazione a spiegare l'apparizione del territorio e della casa; al contrario, il territorio implica l'emergenza di qualità sensibili pure, sensibilità che smettono di essere unicamente funzionali e diventano dei tratti di espressione, rendendo possibile una trasformazione delle funzioni²³. Senza dubbio questa espressività è già diffusa nella vita e si può dire che il semplice giglio dei campi celebri la gloria dei cieli. Ma è con il territorio e la casa che essa diventa costruttiva ed erige i monumenti rituali di una messa animale che celebra le qualità, prima di trarne delle nuove causalità e finalità. È questa emergenza ad essere già arte, non soltanto nel trattamento di materiali esterni, ma nelle posture e nei colori del corpo, nei canti e nei gridi che demarcano il territorio. È uno scaturire di tratti, di colori e di suoni, inseparabili in quanto diventano espressivi (concetto filosofico di territorio). Lo *Scenopoietes dentiostrois*, uccello delle foreste piovose dell'Australia, fa cadere ogni mattina dall'albero le foglie che ha tagliato, le volta anziché la faccia interna più sbiadita contrasti con la terra, si costruisce in tal modo un palcoscenico come una sorta di *ready-made*, al di sopra del quale intona, su una liana o un rametto, un canto complesso composto dalle sue note e da quelle di altri uccelli che imita negli intervalli, scoprendo contemporaneamente la radice gialla delle piume sotto il becco: è un artista comple-

to²⁴. Non sono le sinestesie nel pieno della carne, ma questi blocchi di sensazioni nel territorio, colori, posture e suoni, che abbozzano un'opera d'arte totale. Questi blocchi sonori sono dei ritornelli, ma ci sono anche ritornelli posturali e cromatici; e posture e colori si introducono sempre nei ritornelli. Inchini e distensioni, girotondi, tratti di colori. L'intero ritornello è l'essere di sensazione. I monumenti sono dei ritornelli. In questo senso, l'arte non cesserà di essere abitata dall'animale. L'arte di Kafka è la meditazione più profonda sul territorio e la casa, la tana, le posture-ritratto (la testa china dell'abitante con il mento affondato nel petto o al contrario «il grande vergognoso» che buca il soffitto con il suo cranio angoloso), i suoni-musica (i cani che sono musicisti per le loro stesse posture, Giuseppina il topo cantante di cui non si saprà mai se canti, Gregorio che unisce il suo pigolio al violino della sorella in un rapporto complesso camera-casa-territorio). Ecco tutto quello che ci vuole per fare arte: una casa, delle posture, dei colori e dei canti - a condizione che tutto ciò si apra e si lanci su un vettore folle come la scopa di una strega, una linea di universo o di deterritorializzazione. *Prospettiva di una camera con i suoi abitanti* (Klee).

Ogni territorio, ogni habitat congiunge i suoi piani o i suoi lembi, non soltanto spazio-temporali, ma qualitativi: per esempio, una postura e un canto, un canto e un colore, dei percetti e degli affetti. E ogni territorio ingloba o ritaglia territori di altre specie, o intercetta tragitti di animali senza territorio, formando delle giunture intraspecifiche. È in questo senso che Uexküll, in un primo momento, sviluppa una concezione della Natura melodica, polifonica, contrappuntistica. Non soltanto il canto di un uccello ha i propri rapporti di contrappunto, ma può trovarne con il canto di altre specie e può imitare questi

altri canti come se si trattasse di occupare un massimo di frequenze. La ragnatela contiene «un ritratto molto ingegnoso della mosca» che le serve da contrappunto. La conchiglia in quanto casa del mollusco diventa, quando questo è morto, il contrappunto del Paguro che ne fa il proprio habitat grazie alla coda che, non essendo natatoria ma prensile, gli permette di catturare la conchiglia vuota. La Zecca è organicamente costruita in modo da trovare il suo contrappunto in qualunque mammifero passi sotto il suo ramo, così come le foglie di quercia disposte come tegole lo trovano nelle gocce di pioggia che colano. Non si tratta di una concezione finalistica ma melodica, in cui non si sa più cosa derivi dall'arte e cosa dalla natura («la tecnica naturale»): c'è contrappunto ogni volta che una melodia interviene come «motivo» in un'altra melodia, come nelle nozze del calabrone e della bocca di leone. Questi rapporti di contrappunto congiungono dei piani, formano composti di sensazioni, dei blocchi, e determinano dei divenire. Ma non sono soltanto questi *composti melodici* determinati, per quanto generalizzati, a costituire la natura; ci vuole anche, da un altro punto di vista, un *piano di composizione sinfonica* infinito: dalla Casa all'universo. Dall'endosensazione all'esosensazione. Il fatto è che il territorio non si limita a isolare e congiungere. ma dà accesso a forze cosmiche che salgono dall'interno o che vengono dall'esterno, e rende sensibili i loro effetti sull'abitante. C'è un piano di composizione della quercia che porta o comporta la forza di sviluppo della ghianda e la forza di formazione delle gocce, oppure c'è quello della zecca, che porta la forza della luce capace di attirare la bestia sulla punta di un ramo, a un'altezza sufficiente e la forza di gravità con cui essa si lascia cadere sul mammifero che passa - e tra i due momenti il nulla, un vuoto spaventoso che può durare anni, se il mammifero

non passa²⁵. E le forze ora si fondono le une nelle altre in transizioni ingegnose, si decompongono appena intraviste, ora si alternano o si scontrano. Talvolta si lasciano selezionare dal territorio, e le più benevole entrano in casa. Altre volte lanciano un appello misterioso che strappa l'abitante al territorio e lo precipita in un viaggio irresistibile, come i fringuelli che si riuniscono improvvisamente a milioni o le aragoste in marcia che intraprendono un immenso pellegrinaggio sul fondo del mare. Altre ancora, maligne, si abbattono sul territorio e lo capovolgono riportando al caos da cui era appena uscito. Ma, in ogni caso, se la natura è come l'arte, è perché coniuga in tutti i modi questi due elementi viventi: la Casa e l'Universo, lo Heimlich e l'Unheimlich, il territorio e la deterritorializzazione, i composti melodici finiti e il grande piano di composizione infinito, il piccolo e il grande ritornello.

L'arte comincia non con la carne, ma con la casa; per questo l'architettura è la prima delle arti. Quando Dubuffet cerca di isolare un certo stato di *art brut*, è innanzi tutto verso la casa che si volge, e tutta la sua opera si staglia tra l'architettura, la scultura e la pittura. E, per quanto riguarda la forma, l'architettura più ricercata non cessa di costruire e congiungere piani e lembi. Per questo la si può definire una «cornice», un incastro di cornici diversamente orientate che si imporrà alle altre arti, dalla pittura al cinema. L'affresco nella cornice del muro, la vetrata nella cornice della finestra, il mosaico nella cornice del pavimento sono stati visti come altrettante tappe della preistoria del quadro: «La cornice è l'ombelico che ricongiunge il quadro al monumento di cui è la riduzione», è ciò che fa la cornice gotica con colonnine, ogiva e guglia traforata²⁶. Facendo dell'architettura l'arte della cornice per eccellenza, Bernard Cache può enumerare un certo numero di forme inquadranti che non predeterminano al-

cun contenuto concreto né la funzione dell'edificio: il muro che isola, la finestra che capta o seleziona (in presa sul territorio) il suolo-pavimento che sconsiglia o rarefa («rarefare il rilievo della terra per lasciare libero corso alle traiettorie umane»), il tetto che avvolge la singolarità del luogo («il tetto spiovente situa l'edificio su una collina...»). L'incastro di queste cornici o in congiunzione di tutti questi piani, lembo di muro, lembo di finestra, lembo di pavimento, lembo di pendenza, è un sistema composto, ricco di punti e contrappunti. Le cornici e le loro giunture «tengono» i composti di sensazioni, fanno tenere le figure, si confondono con il loro far-tenere, con la loro tenuta. Sono le facce di un dado di sensazione. Cornici o lembi non sono coordinate, ma appartengono ai composti di sensazioni e ne costituiscono le facce, le interfacce. Ma, per quanto questo sistema sia estensibile, è necessario inoltre un vasto piano di composizione che operi una sorta di *dequadratura* secondo delle linee di fuga che passi attraverso il territorio solo per aprirlo sull'universo, che vada dalla casa-territorio alla città-cosmo e che dissolva quindi l'identità del luogo rendendola variazione della Terra, poiché una città, più che avere un luogo, ha dei vettori che frastagliano la linea astratta del rilievo. È su questo piano di composizione che si tracciano, come su «uno spazio vettoriale astratto», delle figure geometriche, cono, prisma, diedro, piano propriamente detto, che ormai sono solo forze cosmiche capaci di fondersi, di trasformarsi, di scontrarsi, di alternarsi; un mondo che precede l'uomo, anche se è prodotto dall'uomo²⁷. Bisogna adesso disgiungere i piani per rapportarli ai loro intervalli piuttosto che gli uni agli altri, e per creare nuovi affetti²⁸. Ora abbiamo visto che la pittura seguiva lo stesso movimento. La cornice o il bordo del quadro sono in primo luogo l'involucro esterno di una serie di cornici o

di lembi che si uniscono operando dei contrappunti di linee e colori e determinando dei composti di sensazioni. Ma il quadro è attraversato anche da una potenza di dequadratura che lo fa accedere a un piano di composizione o a un campo di forze infinito. Questi procedimenti possono essere diversissimi, anche al livello della cornice esterna: forme irregolari, lati che non si congiungono, le cornici dipinte o punteggiate di Seurat, i quadrati posti obliquamente di Mondrian, insomma tutto ciò che conferisce al quadro il potere di uscire dalla tela. Il gesto del pittore non resta mai nella cornice, esce dalla cornice, non comincia da lí.

Non sembra che la situazione della letteratura, e in particolare del romanzo, sia molto diversa. Ciò che conta non sono le opinioni dei personaggi secondo i loro tipi sociali e il loro carattere, come nei cattivi romanzi, ma i rapporti di contrappunto in cui esse entrano e i composti di sensazioni che gli stessi personaggi provano o fanno provare nei loro divenire e nelle loro visioni. Il contrappunto non serve a riportare conversazioni reali o fittizie, ma a far emergere la follia di ogni conversazione, di ogni dialogo, anche interiore. Il romanziere deve estrarre tutto questo dalle percezioni, affezioni e opinioni dei suoi «modelli» psicosociali, che passano interamente nei percetti e negli affetti ai quali il personaggio deve essere elevato per vivere solo di questo. Ciò implica un vasto piano di composizione, non precostituito astrattamente, ma che si costruisce mentre l'opera avanza, aprendo, mescolando, disfaccendo e rifacendo dei composti tanto piú illimitati quante piú forze cosmiche vi penetrano. La teoria del romanzo di Bachtin va in questo senso, mostrando, da Rabalais a Dostoevskij, la coesistenza di composti contrappuntistici, polifonici e plurivocali con un piano di composizione architettonico o sinfonico²⁹. Un romanziere

come Dos Passos ha raggiunto un'arte inaudita del contrappunto nei composti che egli forma tra personaggi, attualità, biografie, obiettivi di telecamera, nel momento stesso in cui un piano di composizione si allarga all'infinito per trascinare tutto nella Vita, nella Morte, la città-cosmo. E Proust, ancora una volta, è colui che più di ogni altro ha fatto in modo che i due elementi, benché presenti l'uno nell'altro, quasi si susseguano; il piano di composizione si delinea a poco a poco, per la vita, per la morte, a partire dai composti di sensazione cui dà vita nel corso del tempo perduto, fino a manifestarsi pienamente col tempo ritrovato, la forza o piuttosto le forze del tempo puro una volta diventate sensibili. Tutto comincia con delle Case, ognuna delle quali deve congiungere i suoi lembi e far «tenere» dei composti, Combray, il castello Guermantes, il salotto Verdurin e le case stesse si congiungono per mezzo di interfacce, ma c'è già un Cosmo planetario, visibile al telescopio, che le distrugge o le trasforma, le assorbe in un infinito di campitura. Tutto comincia con dei ritorcelli, ognuno dei quali, come la piccola frase della sonata di Vinteuil, si compone non soltanto al proprio interno ma con altre sensazioni variabili, quella di una passante sconosciuta, quella del volto di Odette, quella del fogliame del bois de Boulogne – e tutto termina all'infinito nel grande Ritornello, la frase del settimino in perpetua metamorfosi, il canto degli universi, il mondo del prima dell'uomo o del dopo. Proust formava ogni cosa finista in un essere di sensazione che non cessa di conservarsi, ma fuggendo su un piano di composizione dell'Essere: «esseri di fuga»..

ESEMPIO XIII

Non sembra che la musica si trovi in una situazione molto diversa, anzi essa forse la incarna in modo ancora più potente. Si dice che il suono non abbia cornice. Ma i composti di sensazione, i

blocchi sonori hanno purtuttavia dei lembi o delle forme inquadranti che devono in ogni caso ricongiungersi assicurando una certa chiusura. I casi piú semplici sono l'aria melodica, che è un ritornello monofonico; il motivo, che è già polifonico, poiché un elemento di una melodia interviene nello sviluppo di un'altra, facendo da contrappunto; il tema, come oggetto di modificazioni armoniche attraverso le linee melodiche. Queste tre forme elementari costruiscono la casa sonora e il suo territorio. Esse corrispondono alle tre modalità di un essere di sensazione, poiché l'aria è una vibrazione, il motivo è una condensazione, un accoppiamento, mentre il tema non conclude mai senza schiudere, fendere e anche aprire. In effetti il fenomeno musicale piú importante a mano a mano che i composti di sensazioni sonore diventano piú complessi, è il fatto che il loro rinchiudersi o chiudersi (attraverso il congiungimento delle cornici e dei lembi) si accompagna a una possibilità di apertura su un piano di composizione sempre piú illimitato. Gli esseri di musica sono come i viventi secondo Bergson, che compensano la loro chiusura individualizzante con un'apertura fatta di modulazione, ripetizione, trasposizione, giustapposizione... Se si considera la sonata, vi si trova una forma inquadrate particolarmente rigida fondata su un bitematismo, e il cui primo movimento presenta i lembi seguenti: esposizione del primo tema, transizione, esposizione del secondo tema, sviluppi sul primo o sul secondo, coda, sviluppo del primo con modulazione, ecc... È una vera e propria casa con le sue stanze. Ma è piuttosto il primo movimento a formare così una cellula ed è raro che un grande musicista segua la forma canonica; gli altri movimenti possono aprirsi, in particolare il secondo, per tema e variazione, finché Liszt non assicura una fusione dei movimenti nel «poema sinfonico». La sonata appare allora piuttosto come una forma-incrocio in cui, dal congiungimento dei lembi musicali, dalla chiusura dei composti sonori, nasce l'apertura di un piano di composizione

In questo senso, il vecchio procedimento per tema e variazione, che mantiene il quadro armonico del tema, cede il passo a una sorta di dequadratura quando il piano genera gli studi di composizione (Chopin, Schumann, Liszt): è un nuovo momento essenziale, perché il lavoro di creazione non si basa piú sui composti sonori, motivi e temi, da cui poi ricavare un piano, ma al contrario si basa direttamente sul piano di composizione stesso, per far nascere da questo dei composti molto piú liberi e dequadrati, simili a aggregati incompleti o sovraccarichi in disequilibrio permanente. È il «colore» del suono che conta sempre di piú. Si passa dalla Casa al Cosmo (secondo una formula ripresa dall'opera di Stockhausen).

Il lavoro del piano di composizione si sviluppa in due direzioni che comporteranno una disgregazione del quadro tonale: le immense campiture della variazione continua che fanno sí che le forze, diventate sonore, si stringano e si congiungano, come in Wagner, oppure i toni spezzati che separano e disperdono le forze concatenando i loro personaggi reversibili, come in Debussy. Universo-Wagner, universo-Debussy. Tutte le arie, tutti i piccoli ritornelli inquadrandi o inquadrati, infantili, domestici, professionali, nazionali, territoriali, sono trascinati nel grande Ritornello, un potente canto della terra - la deterritorializzata - che si leva con Mahler, Berg o Bartók. E se ogni volta il piano di composizione genera delle nuove chiusure, come nella serie, il gesto del musicista consiste nel dequadrare, trovare l'apertura, riprendere il piano di composizione, secondo la formula che ossessiona Boulez: tracciare una trasversale irriducibile tanto alla verticale armonica quanto all'orizzontale melodica che trascina i blocchi sonori di individuazione variabile, ma al tempo stesso aprirli o fenderli in uno spazio-tempo che determina la loro densità e il loro percorso sul piano ³⁰. Il grande ritornello si leva a mano a mano che ci si allontana dalla casa, anche se lo scopo è quello di farvi ritorno, poiché nessuno ci riconoscerà quando saremo tornati.

Composizione: composizione è la sola definizione dell'arte. La composizione è estetica e ciò che non è composto non è opera d'arte. Non si deve tuttavia confondere la composizione tecnica, lavorazione del materiale che fa spesso intervenire la scienza (matematica, fisica, chimica, anatomia) con la composizione estetica, che è la lavorazione della sensazione. Solo quest'ultima merita pienamente il nome di composizione e mai un'opera d'arte è fatta con la tecnica o per la tecnica. Certo, la tecnica comprende molte cose, individuabili a seconda dell'artista e dell'opera: le parole e la sintassi in letteratura; in pittura, non soltanto la tela ma la sua preparazione, i pigmenti, le loro mescolanze, i metodi di prospettiva; oppure i dodici suoni della musica occidentale, gli strumenti, le scale, le altezze... E il rapporto tra i due piani, fra il piano di composizione tecnica e il piano di composizione estetica, non cessa di variare storicamente. Si considerino due proce-

dimenti opposti nella pittura a olio: in un primo caso il quadro è preparato con un fondo bianco di gesso sul quale si traccia e si sfuma il disegno (abbozzo) e infine si stendono il colore, le ombre e le luci. Nell'altro caso il fondo diventa sempre più spesso, opaco e assorbente, si colora con la sfumatura, si dipinge a impasto grasso su una gamma bruna e le «correzioni» sostituiscono l'abbozzo: il pittore sovrappone i colori, poi li affianca; così i colori diventano sempre più degli accenti e l'architettura è assicurata dal «contrasto dei complementari e dalla concordanza degli analoghi» (Van Gogh); attraverso il colore, nel colore si ritrova l'architettura, anche se bisogna rinunciare agli accenti per ricostituire delle grandi unità coloranti. È vero che Xavier de Langlais vede nel secondo caso, considerato in blocco, un fenomeno di progressiva decadenza che sfocia nell'effimero e non riesce a restaurare forme architettoniche: il quadro si oscura, sbiadisce o si scrosta rapidamente³¹. E certo questa osservazione pone, almeno negativamente, la questione del progresso nell'arte, poiché Langlais pensa che la decadenza cominci già dopo Van Eyck (un po' come alcuni fanno finire la musica con il canto gregoriano o la filosofia con San Tommaso). Ma si tratta di un'osservazione tecnica che riguarda soltanto il materiale: a parte il fatto che la durata del materiale è molto relativa, la sensazione appartiene a un altro ordine e possiede un'esistenza a sé, fintanto che il materiale dura. Il rapporto e alla sensazione con il materiale deve dunque essere valutato nei limiti della durata del materiale, qualunque essa sia. Se c'è progresso in arte, è perché l'arte può vivere soltanto creando nuovi percetti e nuovi affetti, cioè altrettante deviazioni, ritorni, linee di demarcazione, cambiamenti di livelli e di scale... Da questo punto di vista, la distinzione dei due procedimenti della pittura a olio assume un aspetto del tutto

diverso, estetico e non più tecnico - questa distinzione evidentemente non può essere ricondotta a quella fra «rappresentativo o non rappresentativo», poiché nessuna arte, nessuna sensazione sono mai state rappresentative.

Nel primo caso, la sensazione si realizza nel materiale e non esiste al di fuori di questa realizzazione. Si direbbe che la sensazione (il composto di sensazioni) si proietti sul piano di composizione tecnico già preparato, cosicché il piano di composizione estetico viene a ricoprirlo. Bisogna dunque che il materiale comprenda esso stesso dei meccanismi di prospettiva grazie ai quali la sensazione proiettata non si realizzi soltanto coprendo il quadro, ma secondo una profondità. L'arte gode allora di una parvenza di trascendenza che si esprime non in una cosa da rappresentare, ma nel carattere paradigmatico della proiezione e nel carattere «simbolico» della prospettiva. La Figura è come la fabulazione secondo Bergson: ha un'origine religiosa. Ma quando diventa estetica la sua trascendenza sensitiva entra in un'opposizione sorda o aperta con la trascendenza sovrasensibile delle religioni.

Nel secondo caso, non è più la sensazione che si realizza nel materiale, è piuttosto il materiale che passa nella sensazione. Certo non è che la sensazione esista al di fuori di questo passaggio, o che il piano di composizione tecnico abbia una maggiore autonomia rispetto al primo caso: esso non ha mai un valore di per sé. Ma si potrebbe dire adesso che esso «salga» al piano di composizione estetico conferendogli uno spessore proprio, come dice Damisch, indipendente da ogni prospettiva e profondità. È il momento in cui le figure dell'arte si liberano di una trascendenza apparente o di un modello paradigmatico e confessano il loro ateismo innocente, il loro paganesimo. E senza dubbio tra questi due casi, fra questi due stati della sensazione, tra questi due poli della tecnica vi sono co-

stanti transizioni, combinazioni e coesistenze (si pensi alla pittura a impasto grasso del Tiziano o di Rubens): sono poli astratti più che movimenti realmente distinti. Resta il fatto che la pittura moderna, anche quando si limita all'olio e al solvente, si volge sempre più verso il secondo polo e fa salire e passare il materiale «nello spessore» del piano di composizione estetico. Per questo è davvero sbagliato definire la sensazione nella pittura moderna tramite l'assunzione di una planarità visuale pura: l'errore deriva forse dal fatto che lo spessore non ha bisogno di essere forte o profondo. È stato detto che Mondrian era un pittore dello spessore; e quando Seurat definisce la pittura come «l'arte di scavare una superficie», gli basta appoggiarsi sui vuoti e i pieni della carta Canson. È una pittura che non ha più un fondo, perché il «sotto» emerge: la superficie è incavabile oppure il piano di composizione assume spessore a mano a mano che il materiale sale, indipendentemente da una profondità o da una prospettiva, indipendentemente dalle ombre e anche dall'ordine cromatico del colore (il colorista arbitrario). Non si ricopre più, si fa salire, accumulare, accatastare, attraversare, sollevare, piegare. È una promozione del suolo e la scultura può diventare piana, poiché il piano si stratifica. Non si dipinge più «su», ma «sotto» qualcosa. L'arte informale ha portato alle estreme conseguenze queste nuove potenze di tessitura, questa risalita del suolo, con Dubuffet. È il caso anche dell'espressionismo astratto e dell'arte minimale, quando procedono per impregnazioni, fibre, strati oppure usando della tarlatana o del tulle, in modo tale che il pittore possa dipingere dietro il suo quadro, in uno stato di cecità³². Con Hantaï, le piegature nascondono alla vista del pittore ciò che, una volta dispiegate, mostrano all'occhio dello spettatore. Comunque e in tutti i suoi procedimenti, la pittura è pensiero: la vi-

sione avviene attraverso il pensiero e l'occhio pensa, ancor più di quanto non ascolti.

Hubert Damisch ha fatto dello spessore del piano un vero concetto, mostrando che «l'intrecciatura potrebbe assolvere per la pittura a venire, un compito analogo a quello assolto un tempo dalla prospettiva». La qual cosa non è propria alla pittura, poiché Damisch ritrova la stessa distinzione al livello del piano architettonico, quando Scarpa, ad esempio, respinge il movimento della proiezione e i meccanismi di prospettiva per inscrivere i volumi nello spessore del piano stesso³³. E, dalla letteratura alla musica, si afferma uno spessore materiale che non si lascia ridurre a nessuna profondità formale. È un tratto caratteristico della letteratura moderna che le parole e la sintassi emergano nel piano di composizione e lo scavino, invece di costituirne una messa in prospettiva. Lo stesso vale per la musica quando rinuncia alla proiezione così come alle prospettive imposte dall'altezza, dal temperamento e dal cromatismo, per dare al piano sonoro uno spessore singolare di cui testimoniano elementi molto diversi: l'evoluzione degli studi per pianoforte, che da studi puramente tecnici diventano «studi di composizione» (con l'estensione che conferisce loro Debussy); l'importanza decisiva assunta dall'orchestrazione in Berlioz; il rilievo dei timbri in Stravinskij e in Boulez; la proliferazione degli affetti di percussione con i metalli, le pelli e i legni e il loro legarsi con gli strumenti a fiato per costituire dei blocchi inseparabili dal materiale (Varèse); la ridefinizione del percepito in funzione del rumore, del suono grezzo e complesso (Cage); non solo l'estensione del cromatismo a componenti diverse dall'altezza, ma la tendenza a un'apparizione non-cromatica del suono in un continuum infinito (musica elettronica o elettroacustica).

C'è solo un piano, nel senso che l'arte non comporta

altro piano se non quello della composizione estetica: il piano tecnico in realtà è necessariamente ricoperto o assorbito dal piano di composizione estetico. È questa la condizione che rende la materia espressiva: il composto di sensazioni si realizza nel materiale o il materiale passa nel composto, ma sempre in modo da situarsi su un piano di composizione propriamente estetico. Ci sono vari problemi tecnici in arte e la scienza può intervenire nella loro soluzione; ma si pongono solo in funzione dei problemi di composizione estetica, che riguardano i composti di sensazioni e il piano in cui essi entrano necessariamente in rapporto con i loro materiali. Ogni sensazione è una domanda, anche se solo il silenzio le risponde. Il problema in arte consiste sempre nella scelta di quale monumento innalzare su un certo piano o quale piano sostenere a un certo monumento, e le due azioni sono contemporanee: si pensi, in Klee, al «monumento al limite del paese fertile» e al «monumento in paese fertile». Non ci sono tanti piani diversi quanti sono gli universi, gli autori o anche le opere? Di fatto gli universi, che appartengono a una sola arte o a due arti differenti, possono derivare gli uni dagli altri oppure entrare in rapporti di cattura e formare delle costellazioni di universi, indipendentemente da qualsiasi derivazione, ma anche disperdersi in nebulose o sistemi stellari diversi, secondo distanze qualitative che non sono più di spazio e di tempo. È sulle loro linee di fuga che gli universi si concatenano o si separano, cosicché il piano può essere unico e gli universi irriducibilmente molteplici.

Tutto (compresa la tecnica) si gioca tra i composti di sensazioni e il piano di composizione estetico. Ora quest'ultimo non viene per primo, non essendo volontario o preconcepito e non avendo niente a che vedere con un programma, ma non viene neanche dopo, benché la sua pre-

sa di coscienza si sviluppi progressivamente e sorga speso in seguito. La città non viene dopo la casa, né il cosmo dopo il territorio. L'universo non viene dopo la figura e la figura è «attitudine di universo». Siamo passati dalla sensazione composta al piano di composizione, ma soltanto per riconoscere la loro rigorosa coesistenza o la loro complementarità, poiché l'uno si afferma solo in virtù dell'altra. La sensazione composta, fatta di percetti e di affetti, deterritorializza il sistema dell'opinione che raccoglieva le percezioni e affezioni dominati all'interno di un ambiente naturale, storico e sociale. Ma la sensazione composta si riterritorializza sul piano di composizione, perché essa vi erige le sue case, perché vi si presenta in cornici incastrate o in lembi congiunti che cingono le sue componenti, paesaggi diventati puri percetti, personaggi diventati puri affetti. E, nello stesso tempo, il piano di composizione trascina la sensazione in una deterritorializzazione superiore, facendola passare attraverso una sorta di dequadratura che la apre e la fende su un cosmo infinito. Come in Pessoa, una sensazione sul piano non occupa un luogo senza estenderlo, senza allargarlo alla Terra intera e senza liberare tutte le sensazioni che contiene: aprire o fendere, «eguagliare l'infinito». Il proprio dell'arte sta forse nel passare per il finito per ritrovare, restituire l'infinito.

Ciò che definisce il pensiero, le tre grandi forme del pensiero, l'arte, la scienza e la filosofia, è sempre il fatto di affrontare il caos, tracciare un piano, tendere un piano sul caos. Ma la filosofia vuole salvare l'infinito dandogli consistenza: traccia un piano di immanenza che porta all'infinito eventi o concetti consistenti sotto l'azione di personaggi concettuali. La scienza al contrario rinuncia all'infinito per arrivare alla referenza: traccia un piano di coordinate soltanto indefinite, che definisce di volta in

volta stati di cose, funzioni o proposizioni referenziali, sotto l'azione di osservatori parziali. L'arte vuole creare il finito che restituiva l'infinito: traccia un piano di composizione, che a sua volta sostiene monumenti o sensazioni composte, sotto l'azione di figure estetiche. Damisch ha per l'appunto analizzato il quadro di Klee, *Uguale Infinito*. Non è certo un'allegoria, ma il gesto di dipingere che si presenta come pittura. Ci sembra che le macchie scure che danzano sul margine e attraversano la tela siano il passaggio infinito del caos; la semina di punti sulla tela, divisa con dei bastoncini, è la sensazione composta finita, ma si apre sul piano di composizione che ci restituisce l'infinito, =. Non si creda però che l'arte sia come una sintesi di scienza e filosofia, della via finita e di quella infinita. Le tre vie sono specifiche, tutte altrettanto dirette e si distinguono per la natura del piano e di ciò che lo occupa. Pensare è pensare per concetti, oppure per funzioni, oppure per sensazioni, e ciascuno di questi pensieri non è migliore dell'altro, e non è nemmeno più pienamente, più completamente, più sinteticamente «pensato». Le cornici dell'arte non sono coordinate scientifiche, così come le sensazioni non sono concetti o viceversa. I due tentativi recenti per avvicinare l'arte alla filosofia sono l'arte astratta e l'arte concettuale; ma esse non rimpiazzano la sensazione con il concetto, creano sensazioni e non concetti. L'arte astratta cerca soltanto di affinare la sensazione, di smaterializzarla, tendendo un piano di composizione architettonica in cui essa possa diventare un puro essere spirituale, una materia radiosa pensante e pensata, non più una sensazione di mare o di albero, ma una sensazione del concetto di mare o del concetto di albero. L'arte concettuale cerca una smaterializzazione opposta, per generalizzazione, instaurando un piano di composizione sufficientemente neutralizzato (il catalogo che riu-

nisce opere non esposte, il suolo ricoperto dalla propria mappa, gli spazi allestiti senza architettura, il piano *flat-bed*) affinché tutto vi acquisisca un valore di sensazione riproducibile all'infinito: le cose, le immagini o *cliché*, le proposizioni – una cosa, la sua fotografia su scala identica e nello stesso luogo, la sua definizione tratta dal dizionario. Non è sicuro tuttavia che si raggiungano così, in quest'ultimo caso, la sensazione e il concetto, perché il piano di composizione tende a farsi «informativo», e la sensazione dipende dalla semplice «opinione» di uno spettatore al quale spetta eventualmente il compito di «materializzare» o no, ossia di decidere se si tratti di arte o meno. Tanta fatica per ritrovare all'infinito le percezioni e affezioni ordinarie, e riportare il concetto a una *doxa* del corpo sociale o della grande metropoli americana.

I tre pensieri si incrociano, si intrecciano, ma senza sintesi né identificazione. La filosofia fa sorgere degli eventi con i suoi concetti, l'arte erige dei monumenti con le sue sensazioni, la scienza costruisce degli stati di cose con le sue funzioni. Un ricco tessuto di corrispondenze può stabilirsi tra i piani. Ma il loro reticolo ha i suoi punti culminanti là dove la sensazione diventa sensazione di concetto o di funzione, dove il concetto diventa concetto di funzione o di sensazione, dove la funzione diventa funzione di sensazione o di concetto. E il fatto che uno degli elementi appaia, non significa che l'altro non possa essere ancora a venire, ancora indeterminato o sconosciuto. Ogni elemento creato su un piano fa appello ad altri elementi eterogenei, che devono essere creati sugli altri piani: il pensiero come eterogenesi. Resta che questi punti culminanti comportano due pericoli estremi: quello di ricondurci all'opinione che volevamo abbandonare oppure quello di precipitarci nel caos che volevamo affrontare.

- ¹ Edith Wharton, *Les metteurs en scène*, Ed. 10-18, Paris 1983, p. 263. (Vi si parla di un pittore accademico e mondano, che rinuncia a dipingere dopo aver scoperto il quadretto di un suo contemporaneo sconosciuto «Ed io non avevo creato nessuna delle mie opere, le avevo soltanto adottate...»).
- ² Cfr. Gasquet in *Conversation avec Cézanne*, Ed. Macula, Paris 1986, p. 121.
- ³ Cfr. Cheng, *Il vuoto e il pieno* cit. (citazione del pittore Huang Pin-Hung).
- ⁴ A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Gallimard, Paris 1974, vol. XIII, p. 48 [trad. it. *Van Gogh, il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988, pp. 48,50]: «Pittore, solo pittore, Van Gogh ha preso i mezzi della pura pittura e non li ha superati... ma la cosa meravigliosa è che questo pittore che è solo pittore... è anche fra tutti i pittori nati quello che più fa dimenticare che si ha a che fare con della pittura...».
- ⁵ José Gil consacra un capitolo ai procedimenti con i quali Pessoa estrae il percepito a partire dalle percezioni vissute, in particolare nell' «*Ode marittime*» (*Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Ed. de la Différence, Paris 1988, cap. II).
- ⁶ Cézanne, in Gasquet, op.cit., p. 113. Cfr. E. Straus, *Du sens des sens*, Ed. Millon, Paris 1989, p. 519: «I grandi paesaggi hanno tutti un carattere visionario. La visione è ciò che dell'invisibile diventa visibile... Il paesaggio è invisibile perché più noi lo conquistiamo, più ci perdiamo in esso. Per arrivare al paesaggio dobbiamo sacrificare, per quanto possibile, ogni determinazione temporale, spaziale, oggettiva; ma questo abbandono non raggiunge soltanto l'obiettivo, *colpisce anche noi stessi* nella stessa misura. Nel paesaggio, smettiamo di essere degli esseri storici, ossia degli esseri essi stessi oggettivabili. *Noi non abbiamo memoria* per il paesaggio, non ne abbiamo nemmeno per noi nel paesaggio. Noi sogniamo in pieno giorno ad occhi aperti. Siamo sottratti al mondo oggettivo ma anche a noi stessi. È il sentire».
- ⁷ R. Rossellini, *Le cinéma révéle*, Flammarion, Paris 1984, pp. 80-82.
- ⁸ Nel capitolo II delle *Deux sources de la morale et de la religion*, Alcan, Paris 1932 [trad. it. *Le due fonti della morale e della religione*, Utet, Torino 1971], Bergson analizza la fabulazione come facoltà visionaria, molto diversa dall'immaginazione, che consiste nel creare degli dei e dei giganti, «potenze semi-personali o presenze efficaci». Essa si esercita prima di tutto nelle religioni, ma si sviluppa liberamente nell'arte e nella letteratura.
- ⁹ V. Woolf, *Journal d'un écrivain*, Ed. 10-18, I, p. 230.
- ¹⁰ Artaud, *Le théâtre et son double*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1978, IV, p. 154 [trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972, p. 173].
- ¹¹ Le Clézio, *HAI*, Ed. Flammarion, Paris 1991, p. 7 («io sono un indiano... benché non sappia coltivare il mais né tagliare una piroga...»). In un testo celebre, Michaux parlava della «salute» propria all'arte: post-fa-

- zione alle «Mie proprietà», *La nuit remue*, Gallimard, Paris 1987, p. 193.
- ¹² A. Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires de France, 1962, pp. 225-226.
- ¹³ H. Bergson, *La pensée et le mouvant* in *Oeuvres*, Ed. du Centenaire, Paris 1963, pp. 1293-1294.
- ¹⁴ Queste tre problematiche ritornano spesso in M. Proust: in particolare *Le temps retrouvé*, La Pléiade, Paris 1954, vol. III, pp. 895-896 [trad. it. *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1961, vol. III, pp. 881-882] (sulla vita, la visione e l'arte come creazione di universi).
- ¹⁵ M. Lowry, *Sotto il vulcano*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 191.
- ¹⁶ O. Mandel'stam, *Rumore del tempo*. Feodosia. Il francobollo egiziano, Einaudi, Torino 1980, pp. 76-77.
- ¹⁷ Fin dalla *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris 1953 Mikel Dufrenne faceva una sorta di analitica degli a-priori percettivi e affettivi, che fondavano la sensazione come rapporto del corpo e del mondo. Egli rimaneva vicino ad Erwin Straus. Ma esiste un essere della sensazione che si manifesterebbe nella carne? Era la strada di M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1979 [trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969]: Dufrenne avanzava molte riserve riguardo ad una tale ontologia della carne (*L'oeil et l'oreill*, Ed. de L'Hexagone, Paris 1987). Recentemente Didier Franck ha ripreso al tema di Merleau-Ponty dimostrando l'importanza decisiva della carne secondo Heidegger e ancor prima in Husserl (*Heidegger et le problème de l'espace et Chair et corps*, *Sur la phénoménologie de Husserl*, Ed. de Minuit, Paris 1981). Tutto questo problema è al centro di una fenomenologia dell'arte. Forse il libro ancora inedito di Foucault, *Les aveux de la chair*, potrebbe informarci sulle origini più generali della nozione di carne e sulla sua portata nei Padri della Chiesa.
- ¹⁸ Come mostra Georges Didi-Huberman, la carne genera un «dubbio»: essa è troppo vicina al caos; da cui la necessità di una complementarietà tra l'«incarnato» e il «lembo», tema essenziale della *Peinture incarnée*, ripreso e sviluppato in *Devant l'image*, Ed. de Minuit, Paris 1990.
- ¹⁹ Van Gogh, *Lettera a Théo, Correspondance complète*, Gallimard-Grasset, Paris 1960, vol. III, p. 165 [trad. it. *Lettere al fratello di Vincent Van Gogh (1878-1890)*, Bompiani, Milano 1946, lettera n. 520, p. 121]. I toni spezzati ed il loro rapporto con la campitura sono un tema frequente della corrispondenza. Si veda anche P. Gauguin, *Lettera a Schuffenecker* (8 ottobre 1888), in *Lettres*, Ed. Grasset, Paris 1946, p. 140 [trad. it. *Lettere alla moglie e agli amici*, Longanesi, Milano 1948, pp. 122-123] «Ho fatto un mio ritratto per Vincent... Credo che sia una delle mie cose migliori: assolutamente incomprensibile (per esempio) talmente è astratto... Il disegno è tutto speciale, astrazione assoluta. Il colore è un colore lontano dalla natura: immaginatevi un vago ricordo della terraglia plasmata dal gran fuoco. Tutti i rossi, i viola striati da squarci di fuoco che irradiano negli occhi, sede delle lotte del pensiero del pittore. Il tutto su un fondo cromo seminato di mazzi infantili. Camera di fanciulla pura». È l'idea del «colorista arbitrario», secondo Van Gogh.
- ²⁰ Cfr. «Artstudio», n. 16, *Monocromi* (su Klein, articoli di Geneviève Monnier e di Denys Riout; e sulle «trasformazioni attuali del monocromo», articolo di Pierre Sterckx).

- ²¹ W. Worringer, *Problemi formali del gotico*, CLUVA-Cittàstudi, 1986.
- ²² P. Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite* (in Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Ed. Flammarion, Paris 1968): sulla camera e il suo dispiegamento. Michel Butor ha analizzato questo dispiegamento della camera in quadrati o rettangoli e l'apertura su un quadrato interno vuoto e bianco come «promessa di camera futura»: «Il quadrato e il suo abitante» in *Saggi sulla pittura*, Studio Editoriale, Milano 1990, pp. 101-128.
- ²³ Ci sembra che il torto di Lorenz sia proprio quello di voler spiegare il territorio attraverso un'evoluzione delle funzioni: *L'aggressività*, Mondadori, Milano 1990.
- ²⁴ Marshall, *Bowler Birds*, Oxford at the Clarendon Press; Gilliord, *Birds of Paradise and Bowler Birds*, Weidenfeld.
- ²⁵ Cfr. il capolavoro di J. von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tiere und Menschen*, 1934 [trad. fr. *Mondes animaux et monde humain, Théorie de la signification*, Denoël, Paris 1984 (pp. 137-142: «il contrappunto, motivo dello sviluppo e della morfogenesi»)].
- ²⁶ H. van de Velde, *Déblaiement d'art*, Archives d'architecture moderne, 1979, p. 20.
- ²⁷ Su tutti questi punti, si veda l'analisi delle forme inquadranti e della città-cosmo (esempio di Losanna), cfr. B. Cache, *L'ameublement du territoire*, in corso di stampa.
- ²⁸ È Pascal Bonitzer che ha creato il concetto di dequadratura, per far risaltare al cinema dei nuovi rapporti tra i piani («Cahiers du cinéma», n. 284, gennaio 1978): piani «disgiunti, frantumati o frammentati», grazie ai quali il cinema diventa un'arte poiché si libera delle emozioni più comuni che rischiavano di impedirne lo sviluppo estetico e produce nuovi affetti (*Le champ aveugle*, Ed. Cahiers du cinéma - Gallimard, Paris 1978, «sistema delle emozioni»).
- ²⁹ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
- ³⁰ P. Boulez, in particolare *Points de repère*, Ed. Bourgois-Le Seuil, Paris 1981, p. 159 e sg. [trad. it. *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, p. 133 e sg.], *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, Paris 1987, pp. 59-62 [trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 53, 54, 55. L'estensione della serie alle durate, intensità e timbri non è un atto di chiusura, ma al contrario un'apertura di ciò che si chiudeva nella serie delle altezze.
- ³¹ X. de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Flammarion, Paris 1988. (E Goethe, *Farbenlehre* (1810) [trad. it. *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1983, parr. 902-909]).
- ³² Cfr. *Christian Bonnefoi, intervistato e commentato da Yves-Alain Bois*, «Macula», 5-6.
- ³³ H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture*, Ed. du Seuil, Paris 1984, pp. 275-305 (e p. 80, lo spessore del piano in Pollock). Damisch è l'autore che ha più insistito sul rapporto arte-pensiero, pittura-pensiero, che Dubuffet in particolare ha cercato di stabilire. Mallarmé faceva dello «spessore» del libro una dimensione distinta dalla profondità: cfr. J. Schérer, *Le livre de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1978, p. 55: tema che Boulez riprende per la musica, *Punti di riferimento*, cit., pp. 135-136).

Conclusione.

Dal caos al cervello

Chiediamo soltanto un po' di ordine per proteggerci dal caos. Niente è più doloroso, più angosciante di un pensiero che sfugge a se stesso, delle idee che si dileguano, che appena abbozzate scompaiono, già erose dalla dimenticanza o sprofondano in altre che a loro volta non controlliamo. Sono variabilità infinite la cui scomparsa e apparizione coincidono. Sono velocità infinite che si confondono con l'immobilità del nulla incolore e silenzioso che percorrono, senza natura né pensiero. È l'istante di cui non possiamo dire se sia troppo lungo o troppo corto per il tempo. Riceviamo dei colpi di frusta che battono come arterie. Perdiamo continuamente le nostre idee. È per questo che vogliamo tanto aggrapparci a opinioni sicure. Chiediamo soltanto che le nostre idee si concatenino seguendo un minimo di regole costanti, e l'associazione delle idee non ha mai avuto altro senso se non quello di fornirci delle regole, come la somiglianza, la contiguità, la causalità, che ci difendono e ci permettano di mettere un po' di ordine nelle idee, di passare dall'una all'altra secondo un ordine dello spazio e del tempo, che impediscano alla nostra «fantasia» (il delirio, la follia) di percorrere l'universo in un istante per generarvi dei cavalli alati e dei draghi di fuoco. Ma non ci sarebbe ordine nelle idee se non ce ne fosse anche nelle cose o nello stato di cose, come un anticaos obiettivo: «Se il cinabro fosse ora rosso e ora nero, ora leggero e ora pesante... la mia im-

maginazione potrebbe mai avere l'occasione, a proposito della rappresentazione del colore rosso, di farsi venire in mente il pesante cinabro»¹. E infine, nel punto d'incontro tra le cose e il pensiero, è necessario che la sensazione si riproduca come il pegno o il testimone del loro accordo, la sensazione di pesantezza ogni volta che prendiamo il cinabro in mano, quella di rosso ogni volta che lo guardiamo, con i nostri organi del corpo che non percepiscono il presente senza imporgli una conformità con il passato. Chiediamo tutto questo per poterci fare un'opinione, come una sorta di «ombrello» che ci protegga dal caos.

Le nostre opinioni sono fatte di tutto ciò. Ma l'arte, la scienza, la filosofia esigono di più: esse costruiscono dei piani sul caos. Queste tre discipline non sono come le religioni che invocano delle dinastie di dei o l'epifania di un solo dio per dipingere sull'ombrello un firmamento, come le figure di una Urdoxa da cui deriverebbero le nostre opinioni. La filosofia, la scienza e l'arte vogliono che noi strappiamo il firmamento e che ci addentriamo nel caos. Lo vinceremo solo a questo prezzo. E ho, tre volte vincitore, attraversato l'Acheronte. Il filosofo, lo scienziato, l'artista sembrano ritornare dal paese dei morti. Il filosofo riporta dal caos delle «variazioni» che restano infinite, ma diventate inseparabili su superfici o in volumi assoluti che tracciano un piano di immanenza secante: non sono più delle associazioni di idee distinte, ma dei riconcatenamenti per zona di indistinzione in un concetto. Lo scienziato riporta dal caos delle «variabili» divenute indipendenti per rallentamento, cioè per eliminazione di qualsiasi altra variabilità in grado di interferire, cosicché le variabili prescelte entrano in una funzione, in base a rapporti determinabili: non sono più rapporti di proprietà interni alle cose, ma coordinate finite su un piano secan-

te di referenza, che va dalle probabilità locali a una cosmologia globale. L'artista riporta dal caos delle «varietà», che non costituiscono più una riproduzione del sensibile nell'organo, ma formano un essere del sensibile, un essere della sensazione su un piano di composizione anorganico capace di restituire l'infinito. La lotta con il caos che Cézanne e Klee hanno mostrato in atto nella pittura, nel cuore della pittura, si ritrova, sotto altre forme, nella scienza e nella filosofia: si tratta sempre di vincere il caos tramite un piano secante che lo attraversi. Il pittore attraversa una catastrofe o un'illuminazione, e lascia sulla tela la traccia di questo passaggio, di questo salto che lo porta dal caos alla composizione². Persino le equazioni matematiche non godono di una tranquilla certezza tale da garantire la sanzione di un'opinione scientifica dominante, ma escono da un abisso che fa sì che il matematico «salti a piedi uniti sui calcoli», ne preveda alcuni che non può effettuare e non raggiunga la verità senza «andare a sbattere da una parte e dall'altra»³. E il pensiero filosofico non riunisce i suoi concetti nell'amicizia senza essere ancora una volta attraversato da una crepa che li riconduce all'odio o li disperde nel caos coesistente, in cui bisogna riprenderli, cercarli, fare un salto. È come gettare una rete, ma il pescatore che crede di arrivare in porto rischia sempre di venir trascinato e di ritrovarsi in mare aperto. Le tre discipline procedono per crisi o scosse, in modo diverso, ed è la successione che permette di parlare di «progresso», caso per caso. Si direbbe che la lotta contro il caos si accompagni sempre a un'affinità con il nemico, perché c'è un'altra lotta che si sviluppa e assume più importanza, quella contro l'opinione, che pur pretendeva di proteggerci dal caos stesso.

In un testo violentemente poetico, Lawrence descrive ciò che fa la poesia: gli uomini fabbricano un ombrello che

li ripari, e sulla sua parte interna disegnano un firmamento e scrivono le loro convenzioni, le loro opinioni; ma il poeta, l'artista pratica un taglio nell'ombrello, lacera anche il firmamento, per far passare un po' di caos libero e ventoso e inquadrare in una luce brusca una visione che appare attraverso la crepa, primula di Wordsworth o mela di Cézanne, sagoma di Macbeth o di Achab. Allora sopraggiunge la folla degli imitatori che rammendano l'ombrello con una toppa che somiglia vagamente alla visione, e la folla dei glossatori che riempiono la crepa di opinioni: comunicazione. Ci vorranno sempre nuovi artisti per fare altre crepe, operare le distruzioni necessarie, forse sempre più grandi, e restituire così ai loro predecessori l'incomunicabile novità che non si riusciva più a vedere. Ciò significa che l'artista non combatte tanto il caos (che egli in qualche modo auspica fervidamente) quanto i luoghi comuni dell'opinione⁴. Il pittore non dipinge su una tela vergine, né lo scrittore scrive su una pagina bianca, ma la pagina o la tela sono già talmente coperte di luoghi comuni preesistenti e prestabiliti, che bisogna prima di tutto cancellare, pulire, ridurre, addirittura dilaniare, per far passare una corrente d'aria generata dal caos che ci porta la visione. Fontana taglia la tela colorata con un colpo di rasoio; ma non talgia il colore, al contrario, ci fa vedere la campitura di colore puro attraverso la fenditura. È vero che l'arte lotta contro il caos, ma per farvi sorgere una visione che lo illumini un istante, una Sensazione. Anche le case...: è dal caos che escono le case ebbre di Soutine, sbattendo da tutte le parti, impedendosi vicendevolmente di ricadervi; e la casa di Monet sorge come una crepa attraverso la quale il caos diventa la visione delle rose. Anche l'incarnato più delicato si apre sul caos, come la carne sullo scorticato⁵. Un'opera di caos non è certamente migliore di un'opera di opinione e l'arte è fatta

sia di caos sia di opinione; ma se si batte contro il caos, è per prendergli le armi e ritorcerle poi contro l'opinione, per meglio vincerla con armi sperimentate. Proprio perché il quadro è ricoperto innanzi tutto di luoghi comuni il pittore deve affrontare il caos e accelerare le distruzioni al fine di produrre una sensazione che sfidi ogni opinione, ogni luogo comune (per quanto tempo?). L'arte non è il caos, ma una composizione del caos che dà la visione o sensazione, cosicché essa costituisce un *caosmos*, come dice Joyce, un caos composito - e non previsto o determinato. L'arte trasforma la variabilità caotica in varietà «caotica», per esempio l'illuminazione grigio nera e verde del Greco; l'illuminazione d'oro di Turner o l'illuminazione rossa di Staël. L'arte lotta contro il caos ma per renderlo sensibile, anche attraverso il personaggio più affascinante, il paesaggio più incantato (Watteau).

Un analogo movimento, sinuoso e ofidico, anima forse anche la scienza. Una lotta contro il caos sembra appartenere essenzialmente, quando fa passare la variabilità rallentata sotto costanti o limiti, quando la rapporta così a dei centri di equilibrio e la sottomette a una selezione che ammette solo un piccolo numero di variabili indipendenti in assi di coordinate, quando instaura tra queste variabili dei rapporti il cui stato futuro può determinarsi a partire dal presente (calcolo determinista), o al contrario quando fa intervenire contemporaneamente così tante variabili che lo stato di cose è soltanto statistico (calcolo delle probabilità). Si può parlare in tal senso di un'opinione propriamente scientifica conquistata sul caos, come di una comunicazione definita ora da informazioni iniziali, ora da informazioni su grande scala, e che va il più delle volte dall'elementare al composto, sia dal presente al futuro, sia dal molecolare al molare. Ma, ancora una volta, la scienza non può impedirsi di provare una

profonda attrazione per il caos che combatte. Se il rallentamento è la sottile membrana che ci separa dal caos oceanico, la scienza si avvicina più che può alle onde più vicine, stabilendo dei rapporti che si conservano con l'apparizione e la sparizione delle variabili (calcolo differenziale); la differenza tra lo stato caotico in cui l'apparizione e la sparizione di una variabilità si confondono, e lo stato semicaotico che presenta un rapporto come limite delle variabili che appaiono o scompaiono tende dunque ad assottigliarsi. Come dice Michel Serres a proposito di Leibniz, «ci sarebbero due infra-coscienti: il più profondo sarebbe strutturato come un insieme qualunque, pura molteplicità o possibilità in generale, mescolanza aleatoria di segni; il meno profondo sarebbe ricoperto dagli schemi combinatori di questa molteplicità...»⁶. Si potrebbe concepire una serie di coordinate o di spazi di fasi come una successione di vagli, il primo dei quali sarebbe ogni volta uno stato relativamente caotico e quello successivo uno stato caoide, cosicché si passerebbe attraverso delle soglie caotiche invece di andare dall'elementare al composto. L'opinione ci presenta una scienza che tende all'unità, all'unificazione delle sue leggi e che ancora oggi cercherebbe una comunità delle quattro forze. Ciò che è ancora più ostinato, tuttavia, è il sogno di captare un pezzo di caos, anche se vi si agitano le forze più diverse. La scienza darebbe tutta l'unità razionale alla quale aspira in cambio di una particella di caos da esplorare.

L'arte prende un pezzo di caos in una cornice, per formare un caos composto che diventa sensibile, o da cui estrae una sensazione caoide in quanto varietà; ma la scienza ne prende uno in un sistema di coordinate e forma un caos riferito che diventa Natura, e da cui desume una funzione aleatoria e delle variabili caoidi. È così che uno degli aspetti più importanti della fisica matematica

moderna si manifesta in transizioni verso il caos sotto l'azione degli attrattori «strani» o caotici: due traiettorie vicine in un sistema determinato di coordinate non restano tali, e divergono in modo esponenziale prima di riavvicinarsi attraverso operazioni di stiramento e di ripiegamento che si ripetono e ritagliano il caos⁷. Se gli attrattori di equilibrio (punti fissi, cicli limite, tori) esprimono adeguatamente la lotta della scienza con il caos, gli attrattori strani smascherano la sua profonda attrazione per il caos, così come la costituzione di un caosmos interno alla scienza moderna (tutte cose che si profilavano in un modo o nell'altro in periodi precedenti, in particolare nel fascino esercitato dalle turbolenze). Ritroviamo dunque una conclusione analoga a quella cui ci conduceva l'arte: la lotta con il caos non è altro che lo strumento di una lotta più profonda contro l'opinione, perché è dall'opinione che provengono le sventure degli uomini. La scienza si rivolta contro l'opinione che le presta un gusto religioso di unità o di unificazione. Ma si rivolta anche al proprio interno, contro l'opinione propriamente scientifica in quanto *Urdoxa*, che consiste sia nella previsione deterministica (il Dio di Laplace), sia nella valutazione probabilistica (il demone di Maxwell): svincolandosi dalle informazioni iniziali e dalle informazioni su grande scala, la scienza sostituisce la comunicazione con le condizioni di creatività definite dagli effetti singolari di fluttuazioni minime. Ciò che si può chiamare creazione, sono le varietà estetiche o le variabili scientifiche che sorgono su un piano capace di ritagliare la variabilità caotica. Quanto alle pseudoscienze che pretendono di considerare i fenomeni di opinione, i cervelli artificiali di cui si servono conservano come modelli dei processi probabilistici, degli attrattori stabili, tutta una logica della ricognizione delle forme, ma devono raggiungere degli stati caotici e degli attrattori caotici per

comprendere sia la lotta del pensiero contro l'opinione, sia la degenerazione del pensiero nell'opinione stessa (una delle vie dell'evoluzione dei computer va nel senso di un'assunzione di un sistema caotico o caotizzante).

È ciò che conferma il terzo caso, non più la varietà sensibile né la variabile funzionale, ma la variazione concettuale quale appare nella filosofia. La filosofia a sua volta lotta con il caos in quanto abisso indifferenziato o oceano della dissimiglianza. Però non si deve concludere che la filosofia si schieri dalla parte dell'opinione né che quest'ultima possa sostituirla. Un concetto non è un insieme di idee associate come un'opinione. Non è neanche un ordine di ragioni, una serie di ragioni ordinate che potrebbero al limite costituire una specie di *Urdoxa* razionalizzata. Per raggiungere il concetto, non basta neanche che i fenomeni si sottomettano a dei principî analoghi a quelli che associano le idee o le cose, ai principî che ordinano le ragioni. Come dice Michaux, ciò che basta alle «idee correnti» non basta alle «idee vitali»: quelle che bisogna creare. Le idee sono associabili solo come immagini e non sono ordinabili se non come astrazioni; per raggiungere il concetto bisogna superare le une e le altre e raggiungere il più velocemente possibile degli oggetti mentali determinabili come esseri reali. È quanto già mostravano Spinoza o Fichte: dobbiamo servirci di finzioni e di astrazioni, ma soltanto quanto basta per accedere a un piano in cui passare da essere reale a essere reale e procedere per costruzione di concetti⁸. Abbiamo visto come questo risultato poteva essere ottenuto nella misura in cui delle variazioni diventavano inseparabili secondo zone di vicinanza o di indiscernibilità: esse cessano allora di essere associabili secondo i capricci dell'immaginazione o discernibili e ordinabili secondo le esigenze della ragione, per formare dei veri blocchi concettuali. Un concetto è un

insieme di variazioni inseparabili che si produce o si costruisce su un piano di immanenza in quanto questo ritaglia la variabilità caotica e le dà consistenza (realtà). Un concetto è dunque uno stato caoide per eccellenza; rinvia a un caos reso consistente, diventato Pensiero, caosmos mentale. E cosa sarebbe pensare se non un misurarsi continuamente col caos? La Ragione ci offre il suo vero volto solo quando «tuona nel suo cratere». Anche il cogito è solo un'opinione, nel migliore dei casi una Urdoxa, fintanto che non se ne traggono le variazioni indivisibili che ne fanno un concetto, a condizione che si rinunci a trovarvi un ombrello o un riparo, che si smetta di supporlo immanente a se stesso, per porlo al contrario su un piano di immanenza al quale appartiene e che lo riporta in mare aperto. Insomma, il caos ha tre figlie a seconda del piano che lo ritaglia: sono le Caoidi, l'arte, la scienza e la filosofia, in quanto forme del pensiero o della creazione. Si chiamano caoidi le realtà prodotte su piani che ritagliano il caos.

Il congiungimento (non l'unità) dei tre piani è il cervello. Certo, quando il cervello è visto come una funzione determinata, appare contemporaneamente quale insieme complesso di connessioni orizzontali e di integrazioni verticali reagenti le une sulle altre, secondo la testimonianza delle «carte» cerebrali. Allora la domanda è duplice: le connessioni sono prestabilite, come guidate su rotaie o si fanno e si disfano in campi di forze? E i processi di integrazione sono centri gerarchici localizzati, o piuttosto forme (*Gestalten*) che raggiungono le loro condizioni di stabilità in un campo da cui dipende la posizione del centro stesso? In questo senso la *Gestalttheorie* è importante sia per la teoria del cervello sia per la concezione della percezione, poiché si oppone direttamente allo statuto della corteccia cerebrale quale appariva dal

punto di vista dei riflessi condizionati. Ma, quali che siano i punti di vista considerati, è facile dimostrare che alcuni percorsi, già tracciati o che stanno per esserlo, alcuni centri, meccanici o dinamici, incontrano simili difficoltà. I percorsi già tracciati che seguiamo passo a passo, implicano una direzione preliminare, ma i tragitti che si costituiscono in campo di forze procedono per risoluzioni di tensione che agiscono a loro volta in modo graduale (è il caso ad esempio della tensione di avvicinamento tra la fovea e il punto luminoso proiettato sulla retina, visto che quest'ultima ha una struttura analoga a un'area corticale): i due schemi presuppongono un «piano», non un fine o un programma, ma un sorvolo dell'intero campo. È ciò che la *Gestalttheorie* non spiega, non più di quanto il meccanismo spieghi il premontaggio.

Non ci si stupirà del fatto che il cervello, se trattato come oggetto costituito di scienza, non possa essere altro che un organo di formazione e di comunicazione dell'opinione: ciò perché le connessioni graduali e le integrazioni centrate restano prese nel modello limitato della ricognizione (gnosi e prassi, «è un cubo», «è una matita»...) e perché la biologia del cervello si allinea in questo caso sugli stessi postulati della logica più testarda. Le opinioni sono delle forme pregnanti come le bolle di sapone secondo la *Gestalt*, qualora si considerino ambienti, interessi, credenze e ostacoli. Sembra allora difficile trattare la filosofia, l'arte e anche la scienza come «oggetti mentali», semplici assemblaggi di neuroni nel cervello oggettivato, poiché il modello derisorio della ricognizione li confina nella doxa. Se gli oggetti mentali della filosofia, dell'arte e della scienza (ossia le idee vitali) avessero un luogo, esso si troverebbe nel più profondo delle fenditure sinaptiche, negli iati, intervalli e fra-tempi di un cervello non-oggettivabile, là dove penetrare per cercarli sa-

rebbe creare. Sarebbe un po' come la regolazione di uno schermo televisivo le cui intensità farebbero sorgere quello che sfugge al potere di definizione obiettivo⁹. Ciò significa che il pensiero, anche nella forma che esso prende attivamente nella scienza, non dipende da un cervello fatto di connessioni e di integrazioni organiche: secondo la fenomenologia, esso dipenderebbe dai rapporti dell'uomo con il mondo – con i quali il cervello concorda necessariamente perché è prelevato su di essi, come le eccitazioni sono prelevate sul mondo e le reazioni sull'uomo, anche nelle loro incertezze e debolezze. «È l'uomo che pensa e non il cervello»; ma questa risalita della fenomenologia che supera il cervello verso un Essere nel mondo, a partire da una duplice critica del meccanismo e del dinamismo, non contribuisce a farci uscire dall'alveo delle opinioni, essa ci conduce soltanto a una Urdoxa posta come opinione originaria o senso dei sensi¹⁰.

La svolta non sarà altrove, là dove il cervello è «soggetto», diventa soggetto? È il cervello che pensa e non l'uomo, essendo l'uomo soltanto una cristallizzazione cerebrale. Si potrebbe applicare al cervello ciò che Cézanne diceva del paesaggio: l'uomo assente, ma tutto intero nel cervello... La filosofia, l'arte, la scienza non sono gli oggetti mentali di un cervello oggettivato, ma i tre aspetti a partire dai quali il cervello diventa soggetto, Pensiero-cervello, i tre piani, le zattere su cui si lancia nel caos e lo affronta. Quali sono i caratteri di questo cervello che non si definisce più attraverso connessioni e integrazioni secondarie? Non è un cervello dietro il cervello, ma prima di tutto uno stato di sorvolo senza distanza, raso terra, autosorvolo al quale non sfugge nessun baratro, nessuna piega né iato. È una «forma vera», primaria, come la definiva ruyer: non una *Gestalt* né una forma percepita, ma una forma in sé che non rinvia ad alcun punto di vista

esterno, non più di quanto la retina o l'area striata della corteccia rinvii a un loro equivalente. È una forma consistente assoluta che *si* sorvola indipendentemente da ogni dimensione supplementare, che non fa dunque appello ad alcuna trascendenza, che ha un solo lato qualunque sia il numero delle sue dimensioni, che resta co-presente a tutte le sue determinazioni senza prossimità o allontanamento, le percorre a velocità infinita, senza velocità-limitate, e ne fa altrettante «variazioni inseparabili» alle quali essa conferisce un'equipotenzialità senza confusione¹¹. Abbiamo visto che questo era lo statuto del concetto come evento puro o realtà del virtuale. E senza dubbio i concetti non si riducono a un solo e stesso cervello, poiché ognuno di essi costituisce un «campo di sorvolo», e i passaggi da un concetto a un altro restano irriducibili fino a che un nuovo concetto non ne renda necessarie a sua volta la co-presenza o l'equipotenzialità delle determinazioni. Non si può nemmeno dire che ogni concetto sia un cervello. Però il cervello, in questo suo primo aspetto di forme assoluta, appare proprio come la facoltà dei concetti, ossia come la facoltà della loro creazione, nel momento stesso in cui traccia il piano di immanenza sul quale i concetti si dispongono, si spostano, cambiano ordine e rapporto, si rinnovano e non cessano di crearsi. Il cervello è lo «spirito» stesso. Nel momento stesso in cui il cervello diventa soggetto, o piuttosto «sovrageggetto», secondo la definizione di Whitehead, il concetto diventa l'oggetto in quanto creato, l'evento o la creazione stessa, e la filosofia diventa il piano di immanenza che porta i concetti e che è tracciato dal cervello. Dunque i movimenti cerebrali generano dei personaggi concettuali.

È il cervello che dice Io, ma Io è un altro. Rispetto a quello delle connessioni e integrazioni seconde, non si tratta più dello stesso cervello, benché non vi sia trascen-

denza. E questo Io non è soltanto l' «io concepisco» del cervello in quanto filosofia, è anche l' «io sento» del cervello come arte. La sensazione non è meno cervello del concetto. Se si considerano le connessioni nervose eccitazione-reazione e le integrazioni cerebrali percezione-azione, non ci si domanderà in quale momento del percorso né a quale livello appaia la sensazione, perché essa viene supposta e si tiene in disparte. Stare in disparte non è il contrario del sorvolo, ma un suo correlato. La sensazione è l'eccitazione stessa, non perché essa si prolunghi a poco a poco e trapassi nella reazione, ma poiché si conserva o conserva le sue vibrazioni. La sensazione contrae le vibrazioni dell'eccitante su una superficie nervosa o in un volume cerebrale: quando una sensazione appare, quella che la precede non è ancora scomparsa. È la sua maniera di rispondere al caos. La sensazione stessa vibra perché contrae delle vibrazioni. Conserva se stessa perché conserva delle vibrazioni: è Monumento. Risuona perché fa risuonare le sue armoniche. La sensazione è la vibrazione contratta, e divenuta qualità, varietà. Per questo chiameremo il cervello-soggetto «anima» o «forza»: soltanto l'anima conserva contraendo ciò che la materia dissipa, o irradia, fa avanzare, riflette, rifrange o converte. Così, è inutile cercare la sensazione, fintanto che ci si attiene alle reazioni e all'eccitazione che queste prolungano, ad azioni e alle percezioni che queste riflettono: il fatto è che l'anima (o piuttosto la forza), come diceva Leibniz, non fa nulla o non agisce, ma è soltanto presente, essa conserva; la contrazione non è un'azione, ma una passione pura, una contemplazione che conserva ciò che precede in ciò che segue¹². La sensazione è dunque su un altro piano rispetto ai meccanismi, ai dinamismi e alle finalità: è su un piano di composizione, in cui la sensazione si forma contraendo ciò che la compone e componendosi con

altre sensazioni che sono a loro volta contratte da essa. La sensazione è contemplazione pura, perché è attraverso la contemplazione che si contrae, autocontemplandosi nell'atto stesso di contemplare gli elementi da cui si procede. Contemplare è creare, mistero della creazione passiva, sensazione. La sensazione riempie il piano di composizione e si riempie di se stessa riempiendosi di ciò che contempla: è *enjoyment* e *self-enjoyment*. È un soggetto, o piuttosto un «ingetto». Plotino definiva contemplazioni tutte le cose, non soltanto gli uomini e gli animali, ma anche le piante, la terra e le rocce. Non contempliamo Idee attraverso il concetto, ma gli elementi della materia attraverso la sensazione. La pianta contempla contraendo gli elementi da cui si produce, la luce, il carbonio e i sali, e si riempie di colori e odori che qualificano ogni volta la sua varietà, la sua composizione: essa è, in sé, sensazione¹³. Come se i fiori sentissero se stessi sentendo ciò che li compone, tentativi di visione o di odorato primigeni, prima di essere percepiti o sentiti da un agente nervoso e cerebrato.

Le rocce e le piante non hanno certo un sistema nervoso. Ma se le connessioni nervose e le integrazioni cerebrali presuppongono una forza-cervello in quanto facoltà di sentire coesistente ai tessuti, è verosimile supporre anche una facoltà di sentire che coesiste con i tessuti embrionali e che si presenta nella Specie come cervello collettivo; o con i tessuti vegetali nelle «piccole specie». Anche le affinità chimiche e le causalità fisiche rinviando a forze primarie capaci di conservare le loro lunghe catene contraendone gli elementi e facendoli risuonare: la più piccola causalità rimane inintelligibile senza questa istanza soggettiva. Non tutti gli organismi sono cerebrati e non tutte le vite sono organiche, ma ci sono dappertutto forze che costituiscono microcervelli, una vita inorganica del-

le cose. Se non è indispensabile fare la splendida ipotesi di un sistema nervoso della Terra, come Fechner o Conan Doyle, è perché la forza di contrarre o di conservare, cioè di sentire, si presenta come un cervello globale solo in rapporto a determinati elementi direttamente contratti e a un certo modo di contrazione, che differiscono a seconda dei settori e costituiscono precisamente delle varietà irriducibili. Ma in fin dei conti, sono gli stessi elementi ultimi e la stessa forza in disparte a costituire un solo piano di composizione che contiene tutte le varietà dell'Universo. Il vitalismo è sempre stato passibile di due interpretazioni: quella di un'Idea che agisce ma che non è, e agisce dunque soltanto dal punto di vista di una conoscenza cerebrale esterna (a partire da Kant fino a Claude Bernard); o quella di una forza che è, ma che non agisce, ed è dunque un puro Sentire interno (a partire da Leibniz fino a Ruyer). Se la seconda interpretazione ci sembra imporsi, è perché la contrazione che conserva è in un rapporto di perpetuo sganciamento rispetto all'azione o anche al movimento e si presenta come una pura contemplazione senza conoscenza. Lo si vede anche nella sfera cerebrale per eccellenza, quella dell'apprendimento o della formazione delle abitudini: benché tutto sembri prodursi in connessioni e integrazioni progressive attive, da una prova all'altra, bisogna, come indicava Hume, che le prove o i casi, le occorrenze, si contraggano in una «immaginazione» contemplante, mentre restano distinti sia rispetto alle azioni sia rispetto alla conoscenza; e persino nel caso del topo, è per contemplazione che si contrae un'abitudine. Bisogna dunque scoprire, sotto il rumore delle azioni, queste sensazioni creatrici interiori o queste contemplazioni silenziose che testimoniano dell'esistenza di un cervello.

Questi due primi aspetti o strati del cervello-soggetto,

la sensazione e il concetto, sono molto fragili. Non si tratta soltanto di sconnessioni e di disintegrazioni obiettive, ma di un'immensa fatica che fa sí che le sensazioni, divenute pastose, lascino sfuggire gli elementi e le vibrazioni che esse hanno sempre piú difficoltà a contrarre. La vecchiaia è proprio questa fatica: quindi, o è una caduta nel caos mentale, al di fuori del piano di composizione, oppure un ripiegamento su opinioni già fatte, luoghi comuni che testimoniano del fatto che un artista non ha piú niente da dire, non essendo piú capace di creare sensazioni nuove, non sapendo piú come conservare, contemplare, contrarre. Il caso della filosofica è un po' diverso, benché dipenda da una fatica analoga; in questo caso incapace di mantenersi sul piano di immanenza, il pensiero stanco non può piú sopportare le velocità infinite del terzo genere che misurano, come un turbine, la co-presenza simultanea del concetto a tutte le sue componenti intensive (consistenza); esso è rinviato alle velocità relative che riguardano solo la successione del movimento da un punto all'altro, da una componente estensiva all'altra, da un'idea all'altra e che misurano delle semplici associazioni senza poter ricostituire nessun concetto. E senza dubbio succede che queste velocità relative siano molto elevate, al punto da simulare l'assoluto; non sono tuttavia altro che velocità variabili di opinione, di discussione o di «pronte repliche», come quelle dei giovani infaticabili di cui si vanta la prontezza di spirito, ma anche dei vecchi stanchi che perseguono opinioni rallentate e intrattengono discussioni stagnanti parlando da soli, all'interno della loro testa svuotata, come un lontano ricordo dei loro antichi concetti ai quali si aggrappano ancora per non ricadere completamente nel caos.

Senza dubbio le causalità, le associazioni, le integrazioni ci ispirano opinioni e credenze che, come dice Hu-

me, sono dei modi di aspettare e di riconoscere qualcosa (anche, ad esempio degli «oggetti mentali»): sta per piovere, l'acqua sta per bollire, è la strada più breve, è la stessa figura con un altro aspetto... Ma, benché tali opinioni scivolino spesso tra le proposizioni scientifiche, non ne fanno parte e la scienza sottopone questi processi a operazioni di un'altra natura che costituiscono un'attività del conoscere e rinviando a una facoltà di conoscenza come terzo strato di un cervello-soggetto, non meno creatrice delle altre due. La conoscenza non è né una forma, né una forza, ma una «funzione»: «io funziono». Il soggetto si presenta ora come un «egetto», perché estrae degli elementi la cui caratteristica principale è la distinzione, il discernimento: limiti, costanti, variabili, funzioni, tutti i funtivi o i prospettivi che formano i termini della proposizione scientifica. Le proiezioni geometriche, le sostituzioni e trasformazioni algebriche non consistono nel riconoscere qualcosa attraverso variazioni, ma nel distinguere variabili e costanti, o nel discernere progressivamente i termini che tendono verso limiti successivi. In modo analogo, quando in un'operazione scientifica viene assegnata una costante, non si tratta di contrarre dei casi o dei momenti in una stessa contemplazione, ma di stabilire una relazione necessaria tra fattori che restano indipendenti. Gli atti fondamentali della facoltà scientifica del conoscere ci sembrano in questo senso essere i seguenti: porre dei limiti che sanciscano una rinuncia alle velocità infinite e tracciare un piano di riferimento; assegnare delle variabili che si organizzino in serie tendenti verso questi limiti; coordinare le variabili indipendenti in modo da stabilire tra loro o tra i loro limiti dei rapporti necessari da cui dipendano delle funzioni distinte, il piano di riferimento essendo una coordinazione in atto; determinare le mescolanze o stati di cose che si rapportino alle coordinate e

cui le funzioni si riferiscono. Non basta dire che queste operazioni della conoscenza scientifica sono funzioni del cervello; le funzioni stesse sono le pieghe di un cervello che traccia le coordinate variabili di un piano di conoscenza (referenza) e che invia dappertutto degli osservatori parziali.

C'è ancora un'operazione che testimonia proprio della persistenza del caos, non soltanto intorno al piano di referenza o di coordinazione, ma nelle deviazioni della sua superficie variabile sempre rimessa in gioco. Sono le operazioni di biforcazione e di individuazione: se gli stati di cose sono sottoposti a queste operazioni, è perché sono inseparabili da potenziali che prendono in prestito dal caos stesso, e che non attualizzano senza rischiare di essere dislocati o sommersi. Spetta dunque alla scienza mettere in evidenza il caos nel quale affonda il cervello stesso in quanto soggetto di conoscenza. Il cervello non smette di costituire limiti che determinano delle funzioni di variabili in aree particolarmente estese; le relazioni tra queste variabili (connessioni) presentano quindi un carattere tanto più incerto e casuale, non soltanto nelle sinapsi elettriche che testimoniano di un caos statistico, ma anche nelle sinapsi chimiche che rinviano a un caos deterministico¹⁴. Non ci sono centri cerebrali ma piuttosto punti, concentrati in un'area e disseminati in un'altra; e degli «oscillatori», delle molecole oscillanti che passano da un punto a un altro. Anche in un modello lineare come quello dei riflessi condizionati, Erwin Straus mostrava che l'essenziale era comprendere gli intermediari, gli iati e i vuoti. I paradigmi arborescenti del cervello cedono il passo a figure rizomatiche, sistemi acentrici, circuiti di automi finiti, stati caoidi. Senza dubbio questo caos è nascosto dal rinforzo dei tracciati generatori di opinione, sotto l'azione delle abitudini o dei modelli di ricognizione, ma di-

venterà tanto più sensibile se si considerano, al contrario, i processi creativi e le biforcazioni che essi implicano. E l'individuazione nello stato di cose cerebrale è tanto più funzionale in quanto non ha come variabili le cellule stesse, poiché queste non cessano di morire senza rinnovarsi, facendo del cervello un insieme di piccoli morti che iniettano in noi la morte incessante. Essa ricorre a un potenziale che si attualizza indubbiamente nei legami determinabili che derivano dalle percezioni, ma ancor più nel libero effetto che varia secondo la creazione dei concetti, delle sensazioni o delle funzioni stesse.

I tre piani con i loro elementi sono irriducibili: piano di immanenza della filosofia, piano di composizione dell'arte, piano di referenza o di coordinazione della scienza; forma del concetto, forza della sensazione, funzione della conoscenza; concetti e personaggi concettuali, sensazioni e figure estetiche, funzioni e osservatori parziali. Per ogni piano si pongono problemi analoghi: in che senso e in che modo il piano, in ogni caso, è uno o multiplo, quale unità, quale molteplicità? Ma più importanti ancora ci sembrano, a questo punto i problemi di interferenza tra piani che si congiungono nel cervello. Un primo tipo di interferenza appare quando un filosofo tenta di creare il concetto di una sensazione o di una funzione (per esempio un concetto proprio allo spazio riemanniano o al numero irrazionale...); oppure quando uno scienziato cerca di creare delle funzioni di sensazioni, come nel caso di Fechner o nelle teorie del colore o del suono, e anche delle funzioni di concetti, come Lautman dimostra per la matematica, in quanto questa attualizzerebbe dei concetti virtuali; oppure quando un artista crea delle pure sensazioni di concetti o di funzioni, come si riscontra nelle varietà dell'arte astratta o in Klee. La regola, in tutti questi casi, è che la disciplina interferente deve procedere con i

propri mezzi. Per esempio, succede che si parli della bellezza intrinseca di una figura geometrica, di un'operazione o di una dimostrazione, ma questa bellezza non ha nulla di estetico, finché la si definisce con dei criteri presi in prestito dalla scienza, come proporzione, simmetria, asimmetria, proiezione, trasformazione: è ciò che Kant ha dimostrato con tanto vigore¹⁵. Bisogna che la funzione sia presa in una sensazione che le conferisca dei percetti e degli affetti composti esclusivamente dall'arte, su un piano di creazione specifico che la sottrae a qualunque referenza (l'incrocio di due linee nere o gli strati di colore dagli angoli retti in Mondrian; oppure l'approccio del caos tramite sensazione di attrattori strani, in Noland o Shirley Jaffe).

Si tratta dunque di interferenze estrinseche, perché ogni disciplina resta sul proprio piano e utilizza i propri elementi. Ma c'è un secondo tipo di interferenza, intrinseco, quando concetti e personaggi concettuali sembrano uscire da questo che sarebbe il loro piano di immanenza per scivolare, su un altro piano, tra le funzioni e gli osservatori parziali o tra le sensazioni e le figure estetiche; e lo stesso dicasi negli altri casi di interferenza. Questi scioglimenti sono così impercettibili, come quello di Zarathustra nella filosofia di Nietzsche o quello di Igitur nella poesia di Mallarmé, che ci si trova su piani complessi difficili da qualificare. Anche gli osservatori parziali introducono nella scienza dei sensibilia che sono talvolta vicini alle figure estetiche su un piano misto.

Ci sono infine delle interferenze illocalizzabili. Lo si deve al fatto che ogni disciplina distinta è, a suo modo, in rapporto con un negativo: anche la scienza è in rapporto con una non-scienza che ne rinvia gli effetti. Non si tratta soltanto di dire che l'arte deve formare, stimolare, insegnare a sentire a noi che non siamo artisti – e la filoso-

fia insegnarci a concepire e la scienza a conoscere. Tali pedagogie sono possibili solo se ciascuna delle discipline è, per proprio conto, in un rapporto essenziale con il Non che la riguarda. Il piano della filosofia è prefilosofico finché lo si considera di per sé, indipendentemente dai concetti che vengono a occuparlo, ma la non-filosofia si trova là dove il piano affronta il caos. La filosofia ha bisogno di una non-filosofia che la comprenda, ha bisogno di una comprensione non-filosofica, come l'arte ha bisogno di non-arte e la scienza di non-scienza¹⁶. Ne hanno bisogno non come di un inizio, o di una fine, nella quale sarebbero chiamate a scomparire realizzandosi, ma in ogni momento del loro divenire o del loro sviluppo. Ora, se i tre Non si distinguono ancora rispetto al piano cerebrale, non si distinguano più rispetto al caos nel quale il cervello si tuffa. In questa immersione, si direbbe che si estragga dal caos l'ombra del «popolo a venire», come lo chiama l'arte, ma anche la filosofia e la scienza: popolo-massa, popolo-mondo, popolo-cervello, popolo-caos. Pensiero non-pensante che alberga in tutti e tre, come il concetto non-concettuale di Klee o il silenzio interiore di Kandinskij. È qui che i concetti, le sensazioni, le funzioni diventano indecibili così come la filosofia, l'arte e la scienza diventano indiscernibili, quasi condividessero la stessa ombra, che si stende attraverso la loro diversa natura e non cessa di accompagnarle.

¹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., Analitica, «Della sintesi della riproduzione nell'immaginazione».

² Su Cézanne e il caos, cfr. Gasquet in *Conversations avec Cézanne* cit.; su Klee e il caos, cfr. la *Nota sul punto grigio* in *Teoria della forma e della figurazione* cit. E le analisi di H. Maldiney, *Regard. Parole Espace*, Ed. L'Age d'homme, Paris 1973, pp. 150-151, 183-185.

³ Galois, in Dalmás, *Evariste Galois* cit., pp. 121, 130.

- ⁴ Lawrence, *Le chaos en poésie*, in Lawrence, Cahiers de l'Herne, pp. 189-191.
- ⁵ Didi-Huberman, *La peinture incarnée* cit., pp. 120-123: sulla carne e il caos.
- ⁶ M. Serres, *Le système de Leibniz*, P.U.F., Paris 1982, vol. I, p. 111 (e sulla successione dei vagli, pp. 120-123).
- ⁷ Sugli attrattori strani, le variabili indipendenti e le «strade verso il caos», Prigogine e Stengers, *Tra il tempo e l'eternità*, cit., cap. iv. E Gleick, *Caos* cit.
- ⁸ Cfr. M. Guérault, *L'évolution et la structure de la Doctrine de la science chez Fichte*, Ed. Les Belles Lettres, Paris 1982, vol. I, p. 174.
- ⁹ Jean-Clet Martin, *Variation*, in corso di stampa.
- ¹⁰ Straus, *Du sens des sens* cit., parte III.
- ¹¹ Ruyer, *Néo-finalisme* cit., cap. vii-x. In tutta la sua opera, Ruyer ha svolto una critica parallela del meccanismo e del dinamismo (*Gestalt*) diversa da quella della fenomenologia.
- ¹² D. Hume, nel *Trattato sulla natura umana*, *Opere Filosofiche*, Laterza, Bari 1987, Parte III, sezione 14, definisce l'immaginazione attraverso questa contemplazione-contrazione passiva.
- ¹³ Il grande testo di Plotino sulle contemplazioni è all'inizio di *Enneadi*, Laterza, Bari 1973, III, 8. Da Hume a Butler e a Whitehead, gli empiristi riprenderanno il tema, inclinandolo verso la materia: da cui il loro neoplatonismo.
- ¹⁴ Burns, *The Uncertain Nervous System*, Ed. Arnold, London 1968. E Steven Rose *Il cervello e la coscienza*, Mondadori, Milano 1973, p. 73: «Il sistema nervoso è incerto, probabilista, quindi interessante».
- ¹⁵ Kant, *Critica del giudizio* cit., par. 62.
- ¹⁶ François Laruelle propone un'interpretazione della non-filosofia come «realtà (del) la scienza», al di là dell'oggetto della conoscenza: *Philosophie et non-philosophie* cit. Ma non si capisce perché questo reale della scienza non sia a sua volta non-scienza.

«Le ultime lezioni sono già state fatte, da sempre»

di Carlo Arcuri

Pedagogo

Può dunque capitare che la domanda estrema «che cos'è la filosofia?» non implichi uno sguardo introflesso e retrospettivo volto a definire il proprio oggetto di predilezione, ma piuttosto il riconoscimento che la domanda era già posta da sempre e che semplicemente era giunto il momento, l'ora di ricominciare da lí. La filosofia – affermano Deleuze e Guattari – è creazione di concetti che il filosofo non possiederà mai, ma di cui sarà l'amico. Non ci si interroga dunque sulla filosofia per assegnarle un luogo o delle competenze (e nemmeno, a ben vedere, per scolpire frasi a futura memoria ottemperando ai lugubri rituali dell'«ultima volta»), ma per mostrare come ogni domanda *sulla* filosofia sia una domanda posta *alla* filosofia e come quest'ultima non cessi di divenire negli atti stessi che sembrano instaurarla.

Da qui il tono paradossale di questo libro, il cui aspetto saliente è la vena pedagogica dei suoi autori, il loro procedere per *exempla* mimando, fin dal titolo, il linguaggio dei *Que sais-je* ed altri prontuari ad uso universale. E da qui anche la folla di volti, di nomi e d'eventi suscitati da *Qu'est-ce que la philosophie?* e dalle leggi della sua ospitalità. Chi è, ad esempio, questo «pedagogo» che ci viene incontro fin dal titolo, come l'ombra eterna e il doppio del filosofo?

Potremmo osservare, a questo proposito, come la pedagogia in quanto tale appaia nel momento in cui la domanda a proposito dell'oggetto del sapere si trasforma in una problematica volta a definire le modalità della sua trasmissione, perché è questa trasmissione stessa, ora, che entra in cortocircuito e si pone come problema. Il sapere sarà profondamente modificato e reso quasi irriconoscibile da quest'avventura. Uno dei sintomi (causa ed effetto al tempo stesso) di questa mutazione antropologica sarà il passaggio da una tradizione orale ad una cultura scritta, con il suo procedere per svolte brusche e dissonanti¹. Al contrario di quanto faceva il sapiente, il σοφός delle origini, il filosofo, l'«amico del concetto» illustrerà la conoscenza nel suo farsi, come un percorso, facendo a poco a poco del μῦθος originario un ἔθος, un «campo» o, come direbbero Deleuze e Guattari: un «piano». È forse per questo che tutti i grandi pedagoghi cominciano col dissodare il terreno e col porre sé ed altri come ciò che è da costruire, da creare sul campo. Si pensi a Pasolini e ai quesiti stranianti che aprono la sua breve pedagogia rivolta ad un ipotetico ragazzo napoletano: «come t'immagino», «come devi immaginarmi»².

Ma la vena pedagogica di Deleuze e Guattari ha anche un altro significato: quello d'inoltrarsi nell'impresa impossibile d'insegnare una filosofia «da fare». Se il gesto che traccia e disvela il lembo estremo della filosofia non può distinguere il campo filosofico senza dislocarlo e senza esporre la filosofia a tutto ciò che non è filosofico, la pedagogia di Deleuze e Guattari si darà innanzi tutto come una «pedagogia dell'impensato». *Qu'est-ce que la philosophie?* si presenta così come un'opera a più teste, di cui una (empirica) «passa all'atto» attraverso degli esempi, mentre l'altra (astratta) si muove come un cursore attraverso gli esempi stessi per fare segno verso un *a venire* del-

la filosofia. Ciò significa che gli esempi contenuti in questo libro non costituiscono un «indice» né fanno parte d'una parabola, ma producono piuttosto un effetto esponenziale; sono cioè dei *mots de passe*, dei segni-limite costantemente incalzati da un'altra voce che rilancia la velocità, il piano. È per questo che, leggendo *Qu'est-ce que la philosophie?*, si ha spesso l'impressione di un effetto di contrappunto.

Come entrare allora in contatto con questo libro, come imparare?

G. Bateson (autore al quale Deleuze e Guattari si sono interessati fin dai tempi dell'*Anti-Oedipe*) è stato forse il primo pedagogo a mostrare, attraverso la categoria del *deutero-apprendimento*³, come ogni processo d'assimilazione della conoscenza implichi un lavoro, per quanto minimo, di modulazione.

Noi crediamo d'imparare, in realtà – dice Bateson – *impariamo ad imparare*: il nostro cervello non integra *inputs* lineari, ma «onde d'urto» intensive che s'inscrivono in «curve d'apprendimento» infinitamente modulabili e immediatamente «applicative». Ad ogni pedagogia è dunque sottesa una tale pragmatica del concatenamento e della modulazione.

Come tradurre tutto ciò nei termini di questo minotaurico *Qu'est-ce que la philosophie?* e del suo attraversamento?

Per definire la postura suscitata e richiesta da questo libro da leggere con l'opportuno strabismo, utilizzerei il termine «diffidenza». Per Deleuze (come per Nietzsche) gli incontri e l'amicizia stessa sono atti caratterizzati da una diffidenza particolare: quella degli amici che si contemplano come astri lucenti e lontani, alla maniera di Deleuze e Guattari che si saranno dati fino all'ultimo del «Voi». È per questo che la più innocente delle disposi-

zioni: fare d'un libro il proprio amico, si rivela qui un compito talvolta insostenibile.

Piano

Certo «creare i concetti» è un compito arduo, esposto quotidianamente al rischio di cadere nella *doxa* e nei suoi simulacri. Questo rischio è presente anche laddove questo costruttivismo del concetto ha una valenza ontologica e diviene l'unico terreno possibile (autoreferenziale e aperto) della filosofia stessa.

In fondo se dovessimo individuare un motivo che caratterizza, come un ritornello, l'opera di Deleuze e Guattari (da *Différence et répétition* fino a *Qu'est-ce que la philosophie?* ed oltre, passando per l'*Anti-Oedipe* e *Mille plateaux*) bisognerebbe ricorrere ad una citazione di Nietzsche a proposito del vero e del falso: «Dietro ogni caverna» – scrive Nietzsche a partire dal celebre mito platonico – «una caverna ancor più profonda – un mondo più vasto, più ricco al di sopra d'una superficie...»⁴.

Non c'è dubbio che questo passaggio, all'origine della «lettura rovesciata» di Platone invocata da Deleuze fin dal 1967 rappresenta uno dei modelli del costruttivismo deleuziano⁵. Nietzsche sembra riprendere il filo del racconto là dove Platone l'aveva abbandonato, nel momento cioè in cui il prigioniero, dopo essere emerso in superficie ed aver constatato il carattere fittizio delle ombre precedentemente scambiate per realtà, fa ritorno nella caverna. Il prigioniero, deluso dalla «ricognizione del vero»⁶, torna dunque sotto terra, ma non per sprofondarvi e nemmeno, come in Platone, per indicare ai suoi simili l'ardua strada della risalita. Egli vi ritorna piuttosto alla ricerca d'un piano che prolunghi il suo viaggio.

Il secondo aspetto del rovesciamento del platonismo consiste nella scoperta della «potenza del falso»⁷ (in termini nietzschiani: del «mondo diventato favola»). Colui che fa ritorno nella grotta dei simulacri, lungi dal rappresentare l'allegoria d'un abbandono al gioco speculativo d'una *doxa* relativistica, indica, nella lettura di Deleuze e Guattari, una potenza del relativo e delle sue ombre. È dal groviglio stesso dei corpi dei prigionieri, descritti da Platone come rintanati e castigati, crudelmente immobilizzati (già alla maniera d'un eroe beckettiano?) che s'irradia una forza capace di squarciare lo schermo e di prolungare il viaggio oltre di esso. «Rovesciare il platonismo» significa fare del simulacro un'intensità, un'opera quotidiana e preistorica di sfondamento, come un'incisione rupestre che riveli *d'émblée* la propria vocazione: tracciare la linea, innalzare il piano. Il problema sarà allora come far scaturire da una linea un piano, cioè un territorio, alla maniera di quegli animali per cui il territorio non s'identifica solo coi tracciati dei loro percorsi, ma anche con quello spazio ignoto e interstiziale che si trova fra un percorso e l'altro. È dunque quest'area che apre la possibilità d'un terreno agibile e comune da costruire.

Allorché altre filosofie contemporanee (quelle di Habermas e Apel, pur nella loro differenza) sembrano scommettere su un'etica della discussione e del consenso, Deleuze e Guattari diffidano sommamente della comunicazione ed altri dispositivi consensuali, così come di qualsiasi inflessione «debole» che, ponendo ancora il problema d'una valorizzazione esterna (per quanto «morbida» e quasi in negativo) del piano, finisce per svuotare quest'ultimo delle sue forze e della sua immanenza.

Il fatto è che Deleuze e Guattari non si soffermano tanto – per tornare al Nietzsche continuatore di Platone – su ciò che la fuga in avanti del prigioniero *dà a vedere* (muro

dopo muro, simulacro dopo simulacro), quanto sulle intensità che costituiscono, di volta in volta, il terreno stesso su cui il viaggio può aver luogo. Nessun piano preesiste al gesto che lo inaugura e che lo «apre»: è per questo che «discussioni» e indebolimento dei valori sono ancora un modo per tentare di circondare il piano, di «fare il punto», senza accorgersi che, nel frattempo, altra terra c'è scivolata fra i piedi e siamo alle prese con un tutt'altro problema... Ciò che viene chiamato «discussione» non è confronto su un problema, ma il problema stesso in divenire, in movimento. È così che i malintesi, che sembrano bloccare le conversazioni⁸, le fanno invece avanzare e le sostengono, come quei *lapsus* che non contraddicono una presunta trasparenza del linguaggio senza rivelare, al tempo stesso, un territorio sconosciuto.

La parola che inaugura il territorio è speso un fraseggio sbalordito e balzubiente; è per questo che Deleuze e Guattari hanno sempre disertato dibattiti e tavole rotonde, mostrando un particolare interesse per le conversazioni che incespicano e i cui partecipanti – come negli indimenticabili film di Cassavetes spinozianamente rivisitati ne *L'immagine-tempo* – non sanno più da dove sono partiti per arrivare a dire ciò che s'è detto.

Personaggio

Un libro-cursore è un testo caratterizzato dal contrappunto e, al tempo stesso, un libro-ritornello⁹ che passa e ripassa per le proprie componenti alla maniera di un concetto: «Il punto concettuale non cessa di percorrere le sue componenti, di salire e di scendere attraversandole»¹⁰.

Qu'est-ce que la philosophie? a sua volta, non cessa di passare per componenti deleuziane (irresistibile il rapporto

con *Différence et répétition*) e guattariane (*L'inconscient machinique* e *Cartographies schizoanalytiques*) per trarne altro materiale, altro canto; è così che il ritornello diventa una fuga, tematizzata e resa possibile da un intercessore: il personaggio concettuale. «Non è il personaggio concettuale a rappresentare il filosofo – scrivono gli autori – ma, al contrario, il filosofo è solo l'involucro del suo principale personaggio concettuale e di tutti gli altri, che sono gli intercessori, i veri soggetti della sua filosofia»¹¹.

Il personaggio concettuale è dunque, e al tempo stesso, ciò che precede e ciò che «succede» al filosofo, in altre parole: il suo orizzonte. Esso non è né una prima persona (l'autore che parla in proprio nome) né una seconda (ad esempio gli interlocutori di Socrate nel dialogo platonico), ma piuttosto una terza persona astratta, che non può definirsi altro che «sulla carta». Esso non è (decostruzionisticamente) ciò che l'orizzonte fa di un testo filosofico, quanto piuttosto ciò che quest'orizzonte non sarebbe senza tale testo e ciò che quest'ultimo non sarebbe senza essere passato per tale orizzonte. Questa terza persona del «personaggio» è dunque una sorta di *forma pura del concatenamento*.

In *Mille plateaux* Deleuze e Guattari hanno osservato come la nostra posizione all'interno del concatenamento collettivo preceda, nell'elocuzione, qualsiasi statuto personologico del linguaggio: c'è sempre un personaggio che precede la persona. È in questo senso che l'atto di parola rivela un potenziale *illocutorio*. C'è sempre un'autorità che precede l'autore, una terza persona che precede la prima, come insegna il linguaggio infantile, che affida alla terza persona i suoi primi conati: «Jean pensa», «Jean vuole» e non «io penso», «io voglio».

Il primo embrione del linguaggio fa esplicitamente allusione al concatenamento, è creazione di un personaggio

esterno ed inerente alla parsona. La terza persona si configura qui come un *passeur*: a fronte della persona, il personaggio è colui che sostiene, fa transitare la parola. In questo senso il personaggio non è il luogo in cui la voce si fissa, ma lo snodo di un grande *discorso indiretto libero* che non risulta (retoricamente) dalle voci, senza, a sua volta, animarle ed incalzarle.

«L'importanza che si è voluto attribuire alla metafora, alla metonimia – scrivono Deleuze e Guattari – si rivela disastrosa per lo studio del linguaggio. Metafore e metonimie sono semplicemente degli effetti, che appartengono al linguaggio solo in quanto presuppongono già il discorso indiretto. [...] Benveniste nega che l'ape abbia un linguaggio, benché disponga di un codice organico, e si serva anche di tropi. Non ha linguaggio perché è capace di comunicare solo ciò che ha visto, ma non di trasmettere ciò che le è stato comunicato. L'ape che ha individuato un bottino può comunicare il messaggio a quelle che non lo hanno individuato; ma quella che non lo ha individuato non può trasmetterlo ad altre che si trovano nella sua stessa condizione»¹². La funzione del personaggio è, per l'appunto, quella di «lasciar filare la voce», esso è il punto che si fa linea, il volto divenuto territorio: «la voce del piano».

Nel tentativo di tracciare un identikit del loro proprio personaggio concettuale, Deleuze e Guattari evocano una creatura di Mallarmé: il Mimo¹³. Questi diviene il *passeur* del filosofo, l'attore della contro-effettuazione capace di estrarre l'evento dalla circostanza: «Un tale Mimo – si legge – non riproduce lo stato di cose, così come non imita il vissuto, non dà un'immagine, ma costruisce il concetto»¹⁴.

Qualsiasi contro-effettuazione implica dunque una mima, un'incursione nel terreno altrui, in altre parole: una «deteritorializzazione» (termine ricorrente nell'*Anti-Oe-*

dipe). Si pensi a come in *Dialogues*¹⁵ Deleuze esorti a cogliere il potenziale di sperimentazione insito nei processi di riorganizzazione del lavoro, del mercato, della formato del capitalismo maturo. Colui che saprà navigare fra queste trasformazioni per controeffettuarle, estrarne l'evento, costui è anche, a modo suo, il Mimo: personaggio concettuale estremo, gadget muto con cui le nostre metropoli arredano le loro superfici d'incontro, motore immobile della macchina astratta e del pensiero politico per il secolo a venire che Deleuze e Guattari hanno contribuito a montare.

Intempestivo

I trecento studenti circa dell'Università di Saint-Denis che ebbero la ventura d'assistere all'ultima lezione di Gilles Deleuze – in quell'aula-hangar affollata, dislocata (non solo geograficamente) ai margini della capitale – si saranno stupiti nel trovare al consueto appuntamento un ospite insolito: le telecamere. Non fraintendiamoci; nessuna televisione deve avere mai trasmesso le immagini di quell'uditorio eteroclito, destinato da lì a poco a disperdersi una volta per tutte e del docente, che col solito filo di voce quel giorno esordiva così: «Le ultime lezioni, lo sapete, sono già state fatte, da sempre». La frase mi sembrava portare con sé qualcosa dell'insegnamento ultimo di Gilles Deleuze. Quest'insegnamento paradossale diceva che ciò che chiamiamo ripetizione altro non è che un modo (forse l'unico) di «essere all'ora del mondo». E questo perché la ripetizione, lungi dal duplicare, è il tempo dell'*intempestivo*, un tempo, cioè, che fa emergere una «carta» sconosciuta.

Sarà un caso, ma è in un capitolo sullo spazio («Geofi-

losofia») che *Qu'est-ce que la philosophie?* presenta un *excursus* sul tempo, segno indubitabile di quel tempo «stratigrafico» o «topologico» che Deleuze insegue fin dai suoi saggi raccolti in *Logique du sens* e dalle dense pagine consacrate all'opera di Bergson¹⁶. Una tale temporalità non è immobile, ma piuttosto «sospesa», la sua unità minima essendo cartografica e molteplice, impregnata di virtualità.

Per cogliere la qualità intrinseca di questo tempo può essere utile rileggere, con Deleuze, Leibniz e i suoi *Saggi di Teodicea*. Nel *Pli* e ne *L'image-temps*¹⁷ Deleuze riprende uno stupefacente passaggio di Leibniz che appare oggi come un'autentica anticipazione (barocca) della letteratura moderna. Si tratta di un brano della *Teodicea*¹⁸ in cui Leibniz immagina i mondi possibili come una piramide il cui vertice è occupato dal «mondo migliore», al di sotto del quale sono visibili altri mondi «impossibili» che si presentano come altrettanti «appartamenti» paralleli. Tale è la visione del futuro che appare in sogno a Teodoro, custode del tempio di Giove, dopo che ha domandato al dio ragione del cupo vaticinio che condanna Sesto Tarquinio a finire i suoi giorni da esule, bandito da Roma. In un «appartamento» Teodoro vede Sesto che non va a Roma e coltiva il suo giardino a Corinto, in un altro mentre diviene re in Tracia, ma in un altro ancora lo vede prendere il potere a Roma per esserne cacciato.

A nessuno sfuggirà come questa rappresentazione del futuro costituisca in realtà un'idea del tempo in quanto tale, concepito come uno spaccato composto da più virtualità parallele che si dispiegano coesistendo nell'istante. Da qui l'idea che si possa viaggiare nel tempo sorvolandolo a velocità infinita, esplorando il suo spazio. È in questo modo che procede il Dio leibniziano della *Monadologia*, quando legge il futuro nel passato grazie alla sua

capacità di penetrare in tutte le pieghe del tempo¹⁹. Che consista in questo quel «divenire impercettibile» che Deleuze e Guattari evocano in *Mille plateaux*²⁰ come il modo di procedere (e di pensare) proprio all'arte?

La letteratura moderna in particolare (si pensa a Joyce, Borges, Calvino, Robbe-Grillet) scaturirebbe dunque dal desiderio di far passare all'esistenza tutti i mondi «impossibili», esplorando le brume in cui è avvolta la base della piramide leibniziana. Sono forse queste brume a costituire quel «nembo non storico che – come scrivono Deleuze e Guattari – non ha niente a che fare con l'eterno» e costituisce «il divenire senza il quale non si farebbe niente nella storia, ma che non si confonde con essa»²¹.

Produrre l'evento significherà allora piegare lo spazio su se stesso, cortocircuitarlo per velocificazione – in modo analogo a ciò che Benjamin chiamava «il balzo della tigre» – per farne «schizzare» del tempo. È per questo che tutto ciò che intende produrre l'evento e resistere al presente, finisce per trasfigurarsi, per presentarsi coi tratti dell'inattuale, dell'intempestivo. Se le avanzate rivoluzionarie sembrano spesso ripetere la storia – se Thomas Müntzer, di fronte all'incendio che divampa nelle campagne tedesche del XVI secolo, crede di assistere alla replica della caduta di Babele, mentre la Parigi dell'89 si staglia come la «Nuova Atene»²² – non è perché esse cerchino ad ogni costo degli alibi o dei modelli a cui ispirarsi, ma piuttosto perché, dall'accelerazione vertiginosa che esse producono, risulta una sorta di tempo sospeso. A partire da una lontananza siderale diviene allora possibile esplorare delle «temporalità laterali» e affacciarsi su di esse come su blocchi di spazio («cristalli di spazio-tempo», secondo la terminologia di Deleuze e Guattari). La «ripetizione» coincide qui col rovesciamento della piramide di Leibniz e col diradarsi delle brume che ne rendevano

invisibile la base. L'intensificazione del tempo dispiega il molteplice, il differente è ottenuto per coazione. Da qui l'idea di un principio macchinico («singolarità preindividuali» di *Différence et répétition*) che presiede all'affiorare degli eventi: macchine infinite, barocche di Leibniz²³, eterno ritorno di Nietzsche, automa scacchista di Benjamin²⁴, dispositivi macchinici di Deleuze e Guattari.

Allorché la storia del pensiero occidentale – almeno fino ai suoi limiti estremi rappresentati da Hegel e da Freud – sembra opporre la ragione (della Storia o del soggetto) all'idea di «ripetizione», Deleuze e Guattari (memori forse di Kierkegaard e del suo magistrale saggio del 1843 sul concetto di *Gjentagelse*: «ripetizione», «ripresa») ci invitano a vedere i fenomeni coattivi come modulazioni e a scovarvi le ragioni, le linee di forza di un divenire. «La ripetizione è un ricordo in avanti»: è ciò che associa la filosofia di Deleuze e Guattari ad una microsifica dell'evento, prima fra tutte quella di Michel Foucault.

CARLO ARCURI

¹ Si veda, a questo proposito, M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981.

² P. P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, pp. 13-67.

³ «È un luogo comune – scrive Bateson – che il soggetto sperimentale, sia esso uomo o animale, diventa un miglior soggetto dopo ripetuti esperimenti. Egli non solo apprende a salivare ai momento opportuni o a recitare le appropriate sillabe senza senso, ma anche, in qualche modo, *apprende ad apprendere*. Non solo risolve i problemi postigli dallo sperimentatore e che singolarmente sono problemi d'apprendimento semplice, ma al di là di questo egli diventa sempre più capace di risolvere problemi in generale». G. Bateson, *Pianificazione sociale e deutero-apprendimento*, in *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976, pp. 204 e 207, per i grafici delle varie curve d'apprendimento.

⁴ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, 289, in *Opere*, vol. VI, t. II, Adelphi, Milano 1968.

⁵ È la data di pubblicazine del saggio *Renverser le platonisme* sulla «Revue de métaphysique et de morale»; oggi in *Logique du sens*, Minuit, Paris

- 1969, pp. 292-324 (trad. it. *Simulacro e filosofia antica*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 223-246).
- ⁶ Sulla critica della «ricognizione» come paradigma della conoscenza, si veda G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, pp. 174-179. trad. it. *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, pp. 216-223).
- ⁷ Deleuze ritorna su questa problematica in un capitolo de *L'image-temps* consacrato essenzialmente a Orson Welles: *Les puissances du faux*, Minuit, Paris 1985, pp. 165-202.
- ⁸ Nell'*Antropologia*, I, III (*Della facoltà di desiderare*) Kant elabora una teoria non normativa della conversazione.
- ⁹ F. Guattari ci lascia, sul ritornello, alcune indimenticabili pagine in *Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, Paris 1989, pp. 235-267 e ne *L'inconscient machinique*, Recherches, Paris 1979, pp. 109-153 e 239-314 (a proposito di Proust).
- ¹⁰ Ivi, p. 10.
- ¹¹ Ivi, p. 53.
- ¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, p. 97 (trad. it. *Mille piani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987, vol. I, p. 109).
- ¹³ S. Mallarmé, *Mimique*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945, p. 310.
- ¹⁴ Ivi, p. 161.
- ¹⁵ G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, pp. 174-175 (trad. it. *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 171-172).
- ¹⁶ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, P.U.F., Paris 1966 (trad. it. *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano 1983).
- ¹⁷ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris 1988 (trad. it. *La piega, Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990, pp. 92-95) e *L'image-temps*. *Cinéma* 2 cit., p. 171.
- ¹⁸ Leibniz, *Saggi di Teodicea*, 413-417, in *Scritti filosofici*, Utet, Torino 1967.
- ¹⁹ *Monadologia*, 61, in *Scritti filosofici*, cit.
- ²⁰ *Devenir-intense, devenir animal, devenir imperceptible...*, in *Mille plateaux* cit., pp. 284-380 (trad. it. *Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile...*, in *Mille piani* cit., vol. I, pp. 337-450).
- ²¹ Ivi, p. 104.
- ²² «(...) Per Robespierre – scrive W. Benjamin – La Roma antica era un passato carico di 'tempo-ora' (*Jetztzeit*), che egli faceva schizzare dalla continuità della storia. La rivoluzione francese s'intendeva come una Roma ritornata. Essa richiamava l'antica Roma esattamente come la moda richiamava in vita un costume d'altri tempi. La moda ha il senso dell'attuale, dovunque esso viva nella selva del passato. Essa è un balzo di tigre nel passato». *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 80.
- ²³ «Ma le macchine della natura, cioè i corpi viventi sono ancora macchine nelle loro minime parti, fino all'infinito. E ciò che costituisce la differenza fra la Natura e l'Arte, cioè fra l'arte Divina e la nostra.» Leibniz, *Monadologia*, 64.
- ²⁴ Si tratta della celebre allegoria dell'automa collegato per mezzo di fili a

un nano gobbo invincibile agli scacchi, mutuata dalla novella *Maezel's Chess-Player* di E. A. Poe e utilizzata da W. Benjamin per illustrare il rapporto fra «materialismo storico» e «teologia» nelle *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 72.